This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 285.78

Harvard College Library

FROM

Rev. C. L. Hutchins

MUSIC LIBRARY

DATE DUE

AUG 8 1988

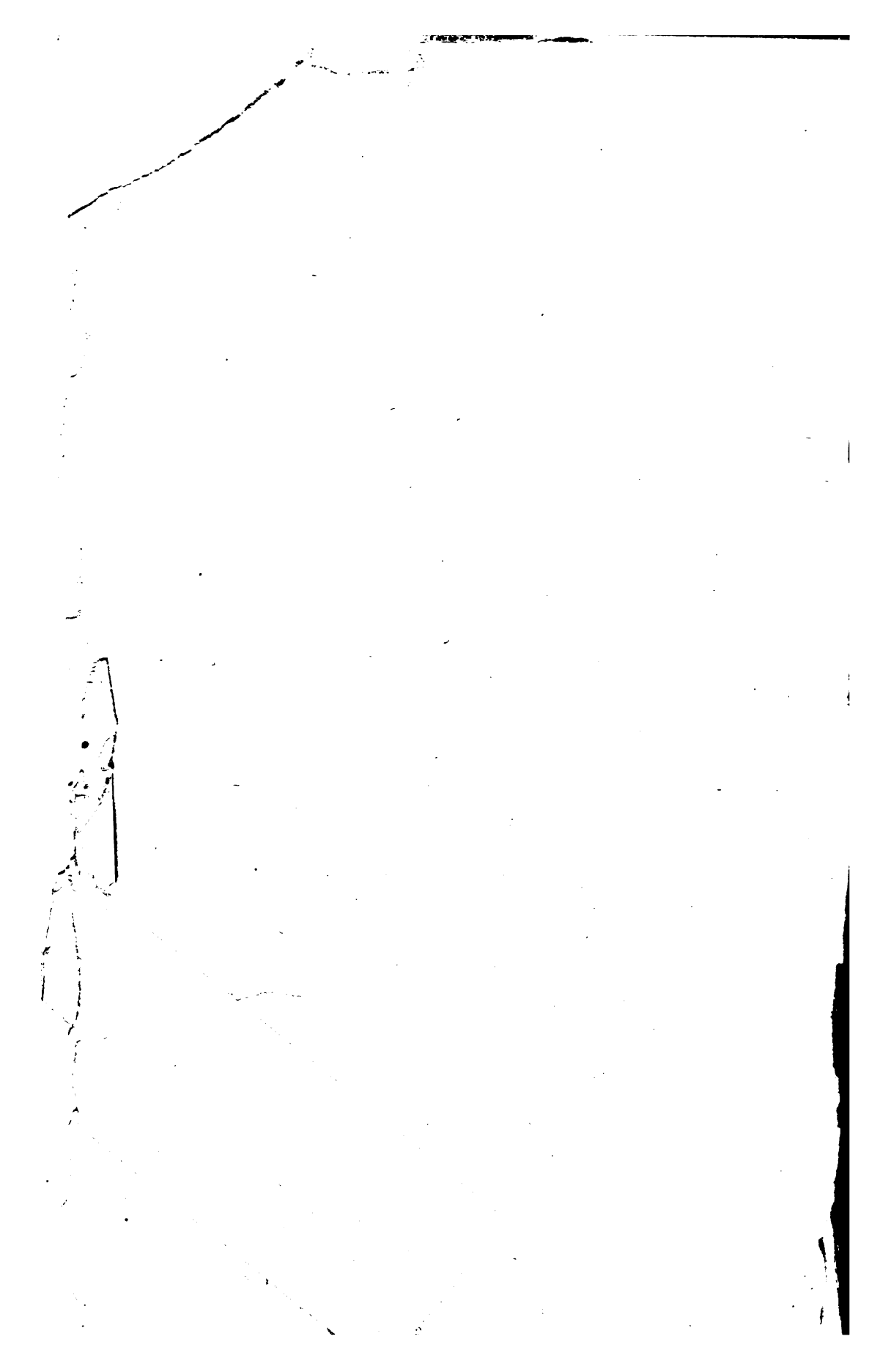
GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

Das Rätsel der Musik

von

K. Fischer.



Das Rätsel der Musik

Eine Theorie der Tonvorstellungen

von

Konrad Fischer

München 1907
Selbstverlag.
Druck von Max Steinebach, München.

Auslieferung für den Buchhandel:
Max Steinebach, Buch- u. Kunstverlag, München.

~~Mus 288.29~~

APR 13 1918
LIBRARY

Mus 283.98

Rev. E. S. Hutchins,
Concord, Mass.

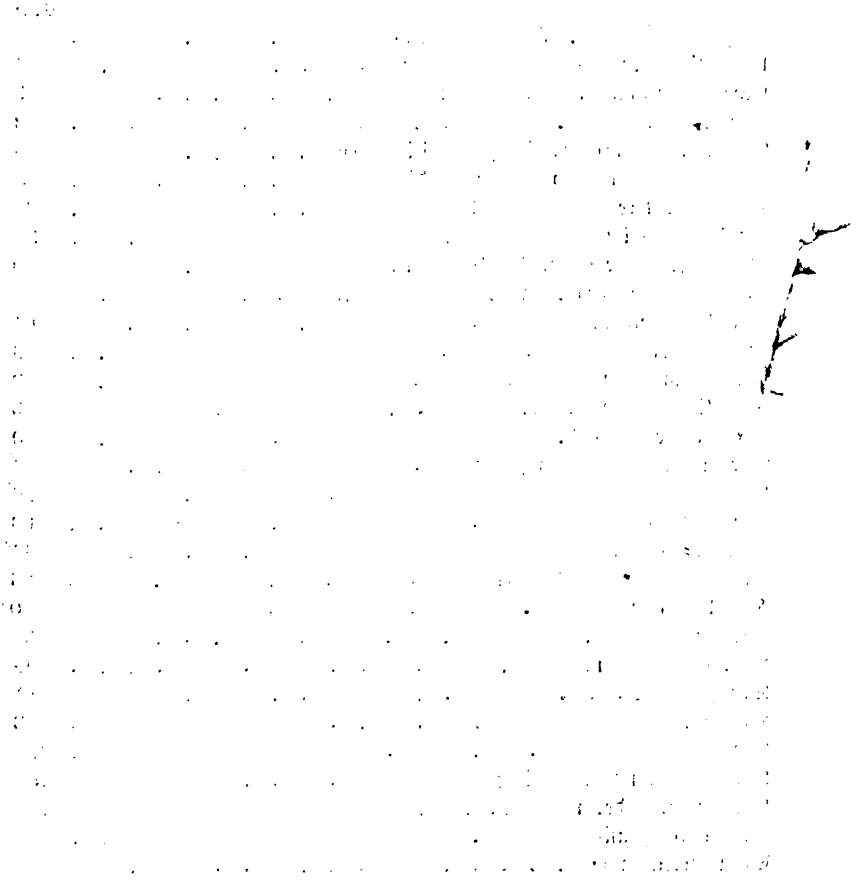
HARVARD UNIVERSITY

OCT 9 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Inhalt.

	Seite
Aufgabe und Einteilung der Untersuchungen	1
Ueberblick über das Harmonie-System	6
Eine Eigentümlichkeit der Wahrnehmung	9
Der einzelne Ton	12
Die Wahrnehmung zweier gleichzeitiger Töne	15
Vorläufige Betrachtung der Grundintervalle	18
Die Charaktere der Grundintervalle	23
Der Durdreiklang	36
Das Aufeinanderfolgen der Durdreiklänge	40
Einige andere Verbindungen von Durdreiklängen	54
Der Molldreiklang	61
Die Tonart	69
Tonart im weiteren Sinne	80
Rückblick auf die Tonart	88
Wechsel der Tonart	90
Der herkömmliche Begriff Tonart	93
Die übrigen Akkorde	96
Die Melodie	103
Figuren-Melodik	124
Akkorde melodischer Entstehung	126
Der Rhythmus	130
Perioden	137
Negativer Rhythmus	139
Der Fünftakt	141
Das Tempo	143
Die Form	152
Die Form im Verhältnis zum Text	167
Die Faktoren der musikalischen Schönheit	173
Programm-Musik	176
Schlußbetrachtung	185



Aufgabe und Einteilung der Untersuchungen.

Welcher Mensch, sofern er nicht ganz außer aller Kultur stünde, wäre wohl nie im Leben vom Zauber der Töne berührt worden! Wie wenig musikalisch gebildet oder auch nur veranlagt jemand auch sein mag, so ganz roh und gefühlsarm ist er doch kaum, daß ihn nicht zuweilen eine lustige Tanzmelodie oder ein frischer Marsch aufweckte, oder nie ein schön gesungenes Lied in Stimmung brächte. So unbedeutend solche Kunsterlebnisse auch scheinen mögen verglichen mit der Begeisterung des Musikschwärmers, des Enthusiasten etwa, der aus seinen Lieblingswerken die Sprache einer höheren Welt zu vernehmen glaubt, für das Empfinden des naiven Laien müssen schon jene bescheidenen Genüsse als eine Art Wunder gelten, als ein ganz rätselhafter Zustand, dessen Erklärung ihm nicht ohne Annahme übersinnlicher Beziehungen möglich scheint. Ein Wunder in der Tat möchten auch wir fast die musikalisch-psychischen Erregungen nennen, wenn wir hinblicken auf den ungemessenen Reichtum unsrer Kunst an den mannigfachsten Ausdrucksmitteln. Welcherlei Gefühle, von höchster Lust bis zu tiefstem Leid das menschliche Gemüt auch bewegen mögen, die Musik verfügt über tausend Mittel, sie darzustellen, und was hier Worte nicht mehr unterscheiden können, vermag sie noch in den feinsten Abstufungen auszudrücken. Die Wiedergabe kindlicher Heiterkeit, wie die Aussprache weltentsagender Schwermut, überschäumende Lust wie vernichtenden Schmerz, bachantisches Toben wie die Seligkeit ekstatischen Schauens, rauschende Festesfreude nicht minder als sehnsuchtsvolles Schmachten, zierliches Tändeln wie trotzigen Kampfesmut — all das umfaßt ihr

großer Bereich; und die Möglichkeit immer neuer Gestaltungen scheint unerschöpflich, wie die Zeugungskraft der Natur.

Aber nicht nur diese unendliche Mannigfaltigkeit an Formen ist es, die unser Staunen erregen muß. Solches hat ja die Musik auch mit den anderen Künsten gemein. Was ihr als ein besonderes Vorrecht eigen zu sein scheint, das ist eine Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit ihrer Wirkung, man möchte sagen, einer Unwiderstehlichkeit ihres Angriffs auf unser Inneres, und von einer Stärke, die sich oft geradezu körperlich äußert. Bekannt ist ja, welche belebende Kraft ein lustiger Marsch auf die ermüdeten Glieder des Soldaten hat; und wie sehr ein schwungvoller Walzer die Beine elektrisieren kann, das weiß die tanzlustige Jugend nur allzu gut. Welcher Musikliebhaber wäre nicht schon in dem Falle gewesen, daß er sich eine trübselige oder gar ärgerliche Stimmung in wenigen Minuten wegmusiziert hätte! Welch große Gewalt die Töne auf das Menschenherz haben, weiß nicht zum wenigsten auch die Kirche zu schätzen, wenn sie ihren Gottesdienst mit den Klängen der Orgel begleitet. Am siegreichsten aber äußert die Musik ihre Macht, wenn sie ein feinorganisiertes Gemüt zu jener Ergriffenheit zwingt, die sich nur mehr in Tränen Luft machen kann. Wer jenen wonnigschmerzlichen Zustand kennt, der uns beim Genusse eines hohen Kunstwerkes wohl befällt, jenen Zustand von Sehnen und Schönheitstrunkenheit, den man vielleicht am besten mit dem Worte Kunstweh bezeichnen könnte, der wird zugeben, daß solches am intensivsten und unmittelbarsten doch nur von der Musik bewirkt werden kann.

Es soll nun keineswegs übersehen werden, daß auch andere Künste, besonders die dramatische und die erzählende den Hörer geradezu körperlich erregen können, sofern sie ihn etwa zum Schaudern, zu Herzklopfen, zu Lachen oder Weinen bringen mögen. Wir finden aber hieran nichts besonders merkwürdiges. Wir wissen ja in jedem Falle, von welchen Vorstellungen diese Zustände ausgelöst wurden. Daß aber ähnliches — wie körperliche Lebhaftigkeit, Ergriffenheit oder Tränen — auch die Musik bewirken kann, muß uns völlig rätselhaft scheinen. Wie kommen Luftwellen, die weder eine konkrete Vorstellung erzeugen können, noch eine konventionelle Bedeutung wie die Laute der Sprache

haben, dazu, das Gemüt in solcher Art zu erregen? Man kommt hier tatsächlich in Versuchung, von einer Wirkung ohne Ursache zu sprechen.

Daß eine Kunst von solcher Macht — man möchte sagen: von solcher Aufdringlichkeit — im modernen Leben einen so breiten Raum einnimmt, ist nicht verwunderlich. Für einen Besonnenen aber muß es höchst seltsam scheinen, daß dabei kaum einer unter Tausenden fühlt, daß hier ein großes Problem vorliegt, ein Problem, das so gut wie jedes andere nach einer Lösung verlangt und derselben wert ist. Es ist als ob sich eine tobende Menge um eine üppige Quelle des köstlichsten Weines herumdrängte. Jeder will sich daran berauschen, aber kaum einer ist dabei, dem im Taumel des Genusses die Frage aufsteigt: woher, aus welcher unterirdischen Leitung kommt denn eigentlich dieser Wein? Es geht eben hier, wie stets und überall. Wir sind von so vielen Wundern umgeben. Da wir sie aber alle Tage sehen, staunen wir nicht mehr darüber.

Daß die Theorie der Musik, soweit sie Harmonie und Komposition umfaßt, eifrig gepflegt wird, muß ja zugegeben werden. Ebenso ist das Gebiet der physikalischen Theorie, die Akustik, auf das eingehendste bearbeitet worden. Sobald wir uns aber vom physikalischen auf psychologisches Gebiet hinüberbegeben wollen, das heißt so bald wir fragen:

Worauf beruht denn eigentlich im einzelnen die Wirkung der Musik auf das Vorstellungsvermögen?, so lassen uns alle Wegweiser im Stich. Was man über diesen Gegenstand allenfalls zu hören bekommt, geht über poetisch gefärbte Wortspielereien nicht hinaus. Ja, in der Nähe dieses wenig betretenen Gebietes sind so recht die Tummelplätze ästhetischer Flunkereien und philosophisch sich gebärdender Schönrednerei. Die hier üblichen Floskeln von „Sprache einer höhern Welt", „Sprache der Geister", „Welt-Ideen" oder „Ideen-Welt", „Objektivation des Willens" und dergleichen sind ja bekannt genug. Sie können aber einem ernsthaften Bearbeiter dieses Problems höchstens ein Lächeln abgewinnen. Derartiges Wortgeplätscher ist zwar in allen ästhetischen Schriften zu finden; am reichlichsten und üppigsten aber in jenen über Musik. Das ist nun eben nicht erfreulich, allein es muß auch

wieder zugestanden werden, daß dies in der Natur der Sache liegt. Die Musik nimmt nämlich allen andern Künsten gegenüber eine eigentümliche Stellung ein. Diese bieten alle der Anschauung etwas sicher Vorstellbares, mit Worten auszudrückendes, etwas, worüber ich mir allzeit Rechenschaft geben kann. Wenn mich eine gemalte Blume entzückt, ist es, weil mich die wirkliche ebenfalls erfreuen würde. Wenn mich ein dramatisches Werk ergreift, so weiß ich, derselbe Vorgang würde mich auch in der Wirklichkeit erschüttern. Ein schöner Menschenleib aus Marmor ist mir eine Augenweide, weil es eben auch der wirkliche sein könnte. In jedem dieser Fälle hat das Kunstwerk einen zweifellos bestimmbaren Inhalt. Jenes „stellt dar": eine Blume, dieses einen Menschen, ein anderes einen Vorgang aus dem realen Leben. Was aber „stellt" z. B. eine Symphonie „dar"? Hier ist eine analoge Antwort ganz unmöglich.

Ja die Frage scheint selbst schon gegenstandslos. Die Symphonie hat eben keinen weiteren Inhalt als sich selbst. Ihre Form ist zugleich ihr Inhalt. Was ich hier heraushöre, dafür fehlt jeder sprachliche Ausdruck. Einerseits spricht es zu mir so vertraut und unmittelbar, als wäre das meine eigene innere Sprache; andererseits mutet es mich wieder an, so ferne, so unfaßbar, wie aus fremden Welten. Es scheint ein Formenbereich für sich selbst zu sein, mit nichts anderem vergleichbar. Die Vorstellungen, die beim Musikempfinden das Denken durchkreuzen, sind wie der eigene Schatten. Er entschwindet sowie man ihm nachläuft.

Man könnte hier zwar an die sogenannten Arabesken erinnern. Auch diese sind, sofern sie nicht eben Pflanzenformen nachahmen, ein Spiel mit frei erfundenen Gestalten. Auch sie gewähren einen ästhetischen Genuß. Dieser ist aber nicht im entferntesten dem an der Musik gleichzusetzen. Sie beschäftigen zwar die Phantasie in angenehmer Weise, sie sind aber nicht imstande auf das Gemüt zu wirken, das heißt, die Vorstellung von Lust oder Leid zu erregen.

Welcher Art nun sind die Wege, die uns zu dem vorgesteckten Ziele führen sollen? Daß sie über die musikalische Physik (die Akustik) gehen müssen, ist ja selbstverständlich. Daß uns aber auch diese bald im Dunkeln lassen wird, erscheint

uns sicher, sobald wir nur einige der vielen Fragen anführen, die uns bis jetzt ungelöst entgegenstarren. Warum z. B. halten wir die Oktave identisch mit ihrem Grundton? Warum macht die Molltonart den Eindruck des Leidvollen? Warum befriedigt uns ein Vierklang nicht als Schlußakkord? Warum befriedigt als Schlußton der Melodie am meisten der Grundton? Warum nicht die Quinte? Warum sagen wir leere Quinte? und nicht auch leere Oktave? Warum verlangt z. B. die Folge c e g und e gis h d eine Fortschreitung nach einem dritten Akkord? Daß die Phisik hierauf keine Antwort hat, ist klar. Es gehört das nicht zu ihren Aufgaben. Wer aber soll sie sonst geben?

Wenn ich mich hier anheischig mache, für alle derartigen Probleme eine Lösung zu bieten, oder wenigstens den Weg dahin zu zeigen, so muß ich allerdings gestehen, daß dieser so eigentümlich ist, daß ja mancher Bedenken tragen mag, mir dahin zu folgen. Wenn ich aber endlich darauf hinweisen kann, welch auffallende Uebereinstimmung die gefundenen Resultate überall mit der Wirklichkeit zeigen, so darf ich wohl getrost sagen, daß mein Weg, da er ja endlich ans Licht führte, doch der richtige war.

Hier muß ich nun gleich von vorne herein vor überspannten Hoffnungen warnen. Wer sich etwa erwartete, daß man nun eine Symphonie sogleich in Worte übersetzen könnte, möchte ziemlich enttäuscht sein. Daß man eine Musik bis ins Kleinste auf ihre Gefühlswerte untersuchen könne, muß man ja schließlich verlangen können. Diese Möglichkeit ist ja eben die Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Aber ein gleichwertiges Kunstwerk entsteht dabei nicht. Es wäre das, als ob man ein Arabeskenmuster genau in allen Linien abmessen und das Ergebnis aufschreiben wollte. Die analytische Geometrie ist ja tatsächlich imstande, eine gesetzmäßige Kurve, z. B. eine Spirale durch eine algebraische Formel auszudrücken. Es ist aber für mein künstlerisches Empfinden ein großer Unterschied, ob ich diese Formeln lese oder ob ich die betreffende Linie selbst anschaue. Hier wird die Phantasie beschäftigt, dort bloß der Verstand. Die Schönheit der Linie genieße ich nur in der Anschauung. Sie verschwindet mir aber bei der Analyse, wie die Schönheit des menschlichen Leibes unter dem Messer des Anatomen.

Desgleichen müßte ich davor warnen, beim Hineinschauen in das Wesen der Musik etwa die Lösung irgend eines Welträtsels oder eines Daseingeheimnisses zu erwarten. Solchen Phantasien begegnet man ja, wie schon bemerkt, nicht selten. Wenn uns derartiges als Nebengeschenk gewährt wird, so ist es höchstens die Erkenntnis gewisser Eigentümlichkeiten und — der Grenzen unseres Vorstellungsvermögens, sowie der Mangelhaftigkeit unserer gewöhnlichen Beobachtung, die oft den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Ja sogar die Meinung, als sei die Musik etwas durchaus logisch Aufgebautes oder etwas organisch Zweckmäßiges wird dabei arg zu Schaden kommen; und wenn derartige Untersuchungen der Psychologie irgend welche Dienste leisten können, so werden es zumeist negative sein.

Was die Einteilung der vorliegenden Aufgabe betrifft, so ergibt sich diese ganz von selbst. An aller Musik unterscheiden wir Melodie und Harmonie. Diese beiden Faktoren lassen sich zwar objektiv nicht trennen. Jede Melodie trägt ja ihre Harmonie schon in sich; und beim Hören jeder Akkordfolge bildet man unwillkürlich eine Melodie, indem man der Oberstimme folgt. Sie lassen sich aber getrennt betrachten. Es ist weiter klar, daß vor der Aufeinanderfolge der Akkorde zuerst diese selbst, vor den Akkorden aber der Zusammenklang je zweier Töne, und vor diesem wieder der einzelne Ton in Hinsicht auf die Tonvorstellung untersucht werden muß. Ob nun die Harmonie oder die Melodie vorangestellt wird, ist im Grunde gleich. Eigentlich müßten beide zusammen betrachtet werden. Das ist natürlich nicht möglich. Es erwies sich indessen als geeigneter, die Harmonie zuerst zu nehmen, da diese die Betrachtung des einzelnen Tones in sich schließt, dieser aber naturgemäß den ersten Angriffspunkt bilden muß.

Ueberblick über das Harmonie-System.

Eine Untersuchung der Harmonie wäre ganz planlos, wenn sie sich nicht auf eine bestimmte Akkordlehre stützte. Ich muß für das Verständnis des folgenden voraussetzen, daß der Leser mein

„Natürliches Harmonieſyſtem" kennt. Für den Fall, daß dies nicht zutrifft, ſoll dasſelbe hier kurz auszugsweiſe wiederholt werden.

Wir haben in der Muſik drei Grundwerte von Akkorden, d. h. es läßt ſich zeigen, daß jeder Akkord entweder Tonika oder Oberdominante oder Unterdominante iſt.

Dieſe drei Hauptakkorde erfahren teils durch Bereicherung, teils durch Auslaſſungen, teils auch durch melodiſche Umſpielung und Verſchiebung allerlei Umgeſtaltungen.

Nimmt man C (dur und moll) als Muſter, ſo ergibt das vorerſt folgende Formen:

Unterdominante	Tonika	Oberdominante
f a c	C e g	g h d
f a c d		g h d f
f a d		h d f
f a s c		g h d f a
f a s d		h d f a
f a s c	C es g	g h d
f a s c d		g h d f
f a s d		h d f
f a s des		g h d f as
f a s c es		h d f as

wozu noch einige Kombinationen aus dieſen drei Hauptklängen kommen wie:

a c e

as c es (dieſe meiſt als Vertreter der Tonika).

Außer dieſen rein harmoniſchen Formen gibt es noch viele, die ihr Daſein lediglich melodiſchen Umſtänden danken. Um ſolche Akkorde zu erkennen, iſt eine genaue Unterſcheidung der melodiſchen Töne nötig. Es ſind deren dreierlei. Sie haben das Gemeinſame, daß ſie ſich alle ſekundenweiſe an ihre Akkordtöne anſchließen; natürlich nicht gleichzeitig mit dieſen erklingend.

1. Durchgangstöne, z. B. den Harmonieſchritt g h mit a oder mit a ais h leiterartig ausfüllend.

2. Vorschläge von oben (Vorhalte). Diese sind stets der jeweiligen Tonart entsprechend. Es hat z. B. g in C-dur a als Vorschlag, in C-moll as.

3. Vorschläge von unten. Diese stehen stets (wenigstens in moderner Musik) einen Halbton unter ihrem Hauptton ohne Rücksicht auf die Tonart.

Durch Zusammentreffen solcher rein melodischer Töne, teils unter sich, teils mit Akkordbestandteilen, entstehen Akkorde, die man als Vorschlags- und Durchgangsakkorde bezeichnen kann. So ist jeder übermäßige Dreiklang, z. B. c e gis ursprünglich ein Durchgangsakkord, in dem die Harmoniefolge c e g, c f a ihre Oberstimme g a in g gis a verwandelt.

Versieht man z. B. im Vierklange c es ges as die drei Töne c es ges mit Vorschlägen von unten, so tritt h d f mit as zusammen, welcher Akkord sich natürlich nach c es ges as auflöst. Daß dieser Vierklang h d f as von dem anscheinend identischen h d f as der der obigen Tabelle grundverschieden ist, leuchtet sofort ein.

Unter diese wenigen Grundgesetze lassen sich alle Akkord- und Melodieerscheinungen der Musik einordnen. Man kann sagen, die ganze Harmonielehre läßt sich auf einen Bogen Papier niederschreiben.

Welche Ausgangspunkte bieten sich uns nun, um die Beantwortung jener oben aufgestellten Hauptfrage zu ermöglichen? Wo und wie ist der Eingang zu finden zu den bis jetzt unbekannten Gemächern, die das anscheinend unerschließbare Geheimnis bergen, wie die durch die Musik erregten Vorstellungen in Worten auszudrücken seien? Wenn ich den C-durdreiklang anschlage und hierauf den As-dreiklang, so bildet das einen eigentümlich wohltuenden Kontrast. Genau denselben hätte ich aber erzielt, wenn ich die Folge D-B oder E-C angegeben hätte. Ich hätte sogar andere Akkordlagen wählen können, ohne die Wirkung im wesentlichen zu ändern. Es braucht wohl keine weiteren Erörterungen, um zu zeigen, daß der stets gleiche Vorstellungsvorgang hier nur auf den Schwingungsverhältberuhen kann; denn diese sind das einzige, was in den eben genannten Akkordfolgen gleich bleibt. Wir wissen aber weiter, daß sich alle harmonischen Beziehungen durch sehr einfache Zahlverhältnisse ausdrücken lassen. Wenn nun irgend eine Har-

monieverbindung eine gewisse Vorstellung bewirkt, so muß, gleich wie jener Harmonieverbindung, auch dieser Vorstellung ein bestimmtes Zahlverhältnis, und zwar das nämliche zu Grunde liegen. Unsere vornehmste Aufgabe wird also sein, zu untersuchen, ob die (primären) Zahlbegriffe (Zweiheit, Dreiheit 2c.) nicht gewisse Vorstellungen enthalten, die sich als jene Vorstellungen wiedererkennen lassen, welche von den entsprechenden Intervallen erregt werden.

Daß sich die vielerlei Intervalle der Musik auf die drei Grundintervalle Oktave, Quinte, große Terz reduzieren lassen, ist leicht einzusehen. So ist z. B. die große Sekunde nichts anderes als die Quinte der Quinte. Die kleine Sekunde ist die Quinte der großen Terz oder auch umgekehrt, die große Terz der Quinte. Die kleine Terz ist das Verhältnis von Quinte und großer Terz unter sich. In c fis oder auch in c ges haben haben wir die große Terz von der Quinte der Quinte oder umgekehrt. Quarte, Sexte und Septime sind ohnehin nur Umkehrungen von Quinte, Terz und Sekunde.

Die vorgenannte Aufgabe reduziert sich also auf Oktave, Quinte und große Terz, d. h. auf die drei Primzahlen 2, 3 und 5.

Eine Eigentümlichkeit der Wahrnehmung.

Helmholtz sagt einmal in seiner Lehre von den Tonempfindungen: „Abgesehen davon, daß das Eulersche System die Erklärung der Tatsache schuldig bleibt, warum eine schwach verstimmte Konsonanz nahezu ebensogut klingt, wie eine reine, und besser als eine stärker verstimmte, während doch die Zahlverhältnisse gerade für eine schwach verstimmte Konsonanz in der Regel am meisten kompliziert sein werden, so liegt die Hauptschwierigkeit der Eulerschen Ansicht darin, daß gar nicht gesagt wird, wie es die Seele denn mache, daß sie die Zahlenverhältnisse je zweier zusammenklingender Töne wahrnehme.“ Was uns an diesem Satz zumeist interessiert, ist dessen erster Teil. Das Bedenkliche, auf das darin hingewiesen wird, läßt sich etwa so ausdrücken: Wenn durch gewisse einfache Zahlenver-

hältnisse bestimmte Vorstellungen bewirkt werden, so müsse diese Wirkung voraussichtlich sofort verschwinden oder doch geändert werden, sobald der eine Ton nur um das geringste verstimmt würde, denn hiedurch wird ja das einfache Zahlenverhältnis sogleich in ein sehr weitläufiges verwandelt. Da nun erfahrungsmäßig diese Forderung nicht eintrete — denn eine ganz kleine Verstimmung wird weder in der Intervallempfindung noch in der psychischen Wirkung sonderlich bemerkt — so müsse die ganze Voraussetzung falsch sein, nämlich die Behauptung, daß die Tonvorstellungen von den einfachen Zahlverhältnissen (2, 3 und 5) bedingt seien. Zwei Töne z. B. von 200 und 300 Schwingungen bilden eine Quinte, da sie dem Verhältnis 2:3 entsprechen. Aber auch zwei Töne von etwa 201 und 300 Schwingungen werden sicher noch als Quinte empfunden werden, obwohl doch dies letztere Verhältnis an Einfachheit mit 2:3 nicht im entferntesten konkurrieren kann. Es scheint hinach ein zweifelhaftes Unternehmen, auf die Einfachheit der Tonverhältnisse eine Theorie gründen zu wollen, wie die hier beabsichtigte.

Diese Bedenken lassen sich indessen leicht zerstreuen. Wenn wir uns fragen: Woher haben wir die Vorstellungen der geraden Linie, der Parallele, des rechten Winkels, des Kreises usw., so werden wir mit Recht antworten: aus der Anschauung. Wenn uns nun jemand die chikanöse Frage vorlegte: Habt ihr denn schon im Leben eine wirkliche gerade Linie, einen wirklichen Kreis gesehen, d. h. solche Linien, die auch für die strengste mikroskopische Prüfung wirklich gerade, wirklich kreisrund sind?! Wir dürften wohl kaum Ja sagen. Sollten wir nun deshalb reumütig bekennen: Wir haben gar keine Vorstellung einer geraden Linie ꝛc.? Doch kaum! Nur ein Pedant könnte behaupten, daß zur Bildung jener Vorstellungen sowie deren Begriffe die absolut exakten Anschauungsbilder nötig seien. Sie können sogar ziemlich mangelhaft sein, wie jeder Schüler der Geometrie weiß. Daß wir die kleinen Abweichungen von der richtigen Gestalt übersehen, liegt einerseits an dem, daß alle menschliche Wahrnehmung mangelhaft ist, andererseits daran, daß wir die ungenaue Zeichnung von vornherein nur als ein Symbol, als eine Unterstützung zur

Bildung der richtigen Vorstellung (und des Begriffes) ansehen. Wir wissen ohnehin, was der Zeichner gemeint hat; das Verständnis hängt nicht von der Kalligraphie ab. Wir schauen deshalb auch ein Rad, einen Teller für einen Kreis an, weil wir wissen, daß dem Verfertiger der Kreis als Vorbild gedient hat. Außerdem ist noch zu beachten, daß wir allen Eindrücken der Außenwelt stets unsere fertigen Begriffe, bezw. unsere Vorurteile mitzubringen pflegen, denen wir dann die Erscheinungen einordnen. Alles andere existiert nicht für uns. Wir sind überzeugt, daß der Fußboden des Zimmers eben ist, nicht weil wir ihn etwa untersucht hätten, sondern weil wir von jeher die Begriffe Fußboden und Ebene zusammengedacht haben. Wir haben ebenso — um endlich auf unsern Gegenstand zu kommen — von Jugend auf die Vorstellung, daß der kleinste Höhenunterschied in der Musik der Halbton sei. Wir kennen die Quinte, wir kennen auch die kleine Sexte. Wir kennen aber kein dazwischenliegendes Intervall. „Folglich" ist alles was wirklich dazwischen liegt, für uns entweder Quinte oder kleine Sexte, je nachdem es näher an jener oder an dieser liegt. Peinlich für das Ohr wird die Sache erst dann, wenn ein Ton gerade in der Mitte zwischen beiden steht. Aber auch hier wird die Neigung zu unbewußter Korrektur noch wirksam sein; und es kann der eine die Quinte zu hören glauben, während ein anderer die kleine Sexte zu vernehmen meint.

Derlei Konzessionen sind nicht so selten als es scheint. Die temperierte Stimmung ist ein sprechender Zeuge dafür. Auch der dreifache Saitenbezug der modernen Klaviere ist ein Beweis hiezu. Es ist wohl ganz unmöglich, drei Saiten absolut gleich zu stimmen. Es wird aber niemand einfallen den Ton einer Taste deshalb als drei Töne zu hören. Schließlich könnte man noch den Umstand herbeiziehen, daß selbst die exakteste Wissenschaft, die Mathematik, sich vielfach mit Näherungswerten begnügt und verschwindend kleine Größen ganz ignoriert.

Hiernach dürfte wohl jedes Bedenken schwinden, die einfachen Zahlenverhältnisse (2, 3, 5) als die Seele aller Beziehungen zwischen den Tonvorstellungen anzuerkennen.

Der einzelne Ton.

Welche Vorstellung bewirkt der einzelne Ton? Eine anscheinend seltsame Frage. Man wird leicht zur Antwort bereit sein: Ein einzelner Ton bewirkt eben die Vorstellung des Tones. Dies ist ja unbestritten richtig. Allein diese Erklärung kann uns hier nicht genügen. Man dürfte ebensogut sagen ein Molldreiklang erzeuge die Vorstellung dreier Töne, während doch jener einen Eindruck ganz bestimmter Qualität hinterläßt. Um den Sinn der obigen Frage verständlich zu machen, soll angenommen werden, es sei für irgend einen gewissen Akkord festgestellt, daß er die Vorstellung der Trauer erwecke. Hier sind wir sogleich bereit, die Ursache dieser Wirkung in den Schwingungsverhältnissen des betreffenden Klanges zu suchen. Wir haben hier drei gleichzeitige Einwirkungen, die in einem gewissen Verhältnisse zu einander stehen. Daß diese Einwirkungen „Ton" sind, davon sehen wir ganz ab. Denn „Ton" sind ja auch alle andern Akkorde, auch jene, welche etwa die Vorstellung der Befriedigung oder eine Spannung und dergl. geben. Das Interesse ruht hier lediglich auf dem, worin die Akkorde *verschieden* von einander sind. Das sind aber ihre Zahlverhältnisse.

Wie uns nun hier und dort die Verhältnisse 2:3, 2:5, 1:3 usw interessieren — mit Ignorierung ihrer gemeinschaftlichen Qualität „Ton" — so kann unter der gleichen Bedingung unser Interesse doch auch einmal auf dem Verhältnisse: 1:1 haften. Dieses ist aber der einzelne Ton für sich, lediglich als Quantität, als „Eins" gedacht.

Es findet sich hier dasselbe Verhalten wie in der reinen Arithmetik. Wenn es dort heißt: $2+3=5$, so ist es ganz gleich ob $2+3$ Meilen oder $2+3$ Aepfel gemeint sind. Ob Meilen oder Aepfel, darum kümmert sich die Arithmetik nicht. Die Zahl Eins muß in Wirklichkeit natürlich immer etwas Vorstellbares zum Gegenstande haben; für die Betrachtung der Zahlenverhältnisse aber ist Eins weder Meile noch Apfel, sondern ganz allgemein: „Etwas". $1+1=2$ heißt nichts anderes als: „Etwas und noch etwas" bezeichnet man mit dem Worte „Zwei". Um zu erfahren, *was* jenes Etwas ist, müßte ich das Eins mit einem Eins andrer Qualität *vergleichen*. Für

die Arithmetik gibt es aber nicht „Einse" verschiedener Qualität. Das abstrakte Eins hat überhaupt keine Qualität. Es kommt nur quantitativ in Betracht.

Es darf hiernach wohl jetzt schon ausgesprochen werden, daß der einzelne Ton — lediglich unter seinesgleichen betrachtet — nichts andres als die Vorstellung des ganz allgemeinen „Etwas" bewirken kann. Dies wird sogleich überzeugender, wenn man sich daran erinnert, daß jeder Begriff nur durch Vergleichung entstehen kann. Gesetzt, irgend ein imaginäres Vernunftwesen würde seine Welt lebenslang nur in einer Farbe vor sich haben, so muß behauptet werden, daß dasselbe weder zum Bewußtsein dieser Farbe käme, noch daß es überhaupt den Begriff Farbe bilden könnte. Es hätte in dieser Hinsicht lediglich Vorstellungen von Helligkeitsunterschieden. Dies könnte leicht experimentell bewiesen werden. Angenommen wir betreten ein Zimmer mit bläulichen Fenstern, so würde nach einigem Aufenthalte darin die Empfindung des Blauen schwinden. Erst beim Heraustreten käme dieses wieder zum Bewußtsein, da uns die Außenwelt mit etwas gelber Färbung überraschen würde. Ebenso merken wir bekanntlich die schlechte Luft unseres Zimmers erst, wenn wir es einmal auf Augenblicke verlassen haben und dann wieder eintreten. Vorher fehlte eben das Vergleichsobjekt der Außenluft. Wer eine blaue Brille trägt sieht die Welt keineswegs blau. Er ist die Tönung des Glases so gewohnt, daß sie ihm nicht mehr zu Bewußtsein kommt, außer beim Abnehmen der Brille. Gesetzt, es gäbe auf der Welt nur männliche Organismen, so hätten wir trotzdem nicht den Begriff „Männlich", denn er wäre überflüssig. Umgekehrt: Wir besitzen kein Wort für die Vorstellung „flügellose Menschen", obwohl kein Mensch Flügel trägt. Hätte aber die eine Hälfte derselben solche, so gäbe es sicher ein eignes Wort für die andre ungeflügelte Hälfte.

Diese Beispiele werden genügen, um zu erläutern, daß der Begriff „Ton" nur entstehen kann, wenn diese Sinnesempfindung mit anderen verglichen werden kann, die eben nicht Ton sind. Diese Bedingung ist nun gerade in unserer Aufgabe ausgeschlossen. Wir vergleichen hier den einzelnen Ton nur wieder mit Tönen. Auch muß bemerkt werden, daß von ver-

schiedenen Klangfarben und Stärkegraden vorerst abgesehen wird. Es kann folglich der Begriff „Ton" gar nicht in Rechnung gezogen werden. Innerhalb der Welt der Intervalle und Akkorde stellt der einzelne Ton eben nichts anderes dar, als das „Eins" dieser Vielheiten. Diese wird aber wieder nur solange als Einheit gedacht als sie der Vielheit gegenüber steht. Ohne dieses verliert sie sogar noch dieses Attribut und ist blos mehr ein leeres „Etwas".

Man sieht hieraus schon ungefähr, was wir von „Tonvorstellungen" zu erwarten haben. Sinnesvorstellungen werden es nicht sein. Man kann den leeren Begriff „Etwas" komplizieren wie man will; es werden immer nur ganz abstrakte, aber keine anschaulichen Gebilde daraus entstehen. Daß sich aus so dürftigen Grundbegriffen eine so reiche Welt, wie die Musik aufbauen könne, scheint freilich wunderbar. Eine derartige Möglichkeit erkennen wir indessen auf einem anderen Gebiete an, nämlich der Sprache. Ist etwa das Wörtchen „und" etwas sinnlich Vorstellbares? Es enthält aber doch eine ganz bestimmte Begriffsverbindung. Es besagt, daß zu einem „Etwas" ein anderes „Etwas" hinzugedacht wird. Oder welchen Aufwand müßte man machen, um den Begriffsinhalt des Wörtchens „obwohl" darzustellen! Etwa so: „Aus einem Etwas pflegt ein gewisses Etwas zu folgen. In einem speziellen Falle folgt aber etwas ganz andres daraus." Oder man betrachte folgenden unerquicklichen Satz: „Obwohl das, was schon lange selbst unter ganz entgegengesetzten Bedingungen eingetreten wäre, als höchst unwahrscheinlich anzunehmen ist, kann das daraus Folgende nicht unter allen Umständen als unmöglich zugegeben werden." Niemand kann sich bei diesem Wortschwall etwas Anschauliches vorstellen. Es ist hier wieder nur von ganz unbenannten „Etwasen" die Rede, die aber trotz ihrer Leerheit in ganz bestimmte Beziehungen gebracht sind. In der Musik, speziell in der Harmonie, findet etwas ganz Analoges statt. Das Material der Akkorde und deren Verbindungen — der einzelne Ton — ist in unserer musikalischen Vorstellungswelt ebenfalls nichts weiter, als ein „Etwas", das uns so wenig interessiert, wie die Einheit in der Arithmetik. Erst die Art und Weise, *wie* dieses Etwas in die verschiedensten Verhält-

nisse gesetzt wird, d. h. die Beziehungen selbst, sind es, die unsere Aufmerksamkeit beschäftigen. Das Merkwürdige hierbei ist freilich, daß in der Musik dieses Spiel mit leeren Formen unser Gefühl in Anspruch nimmt, während es in der Arithmetik lediglich den Verstand interessiert. Wir werden übrigens auch darüber Aufschluß bekommen; vollständig allerdings erst bei Betrachtung der Melodie.

Man wird hier längst einen Einwand bereitgehalten haben, nämlich den, daß alles bisher Gesagte zwar für den physikalisch „einfachen" Ton gelten mag, daß aber für gewöhnlich solche in der Musik nicht vorkommen. Jeder Ton habe seine bekannte Reihe von Obertönen. Er sei also von vornherein schon etwas sehr zusammengesetztes. Dieser Einwurf ist indessen leicht abzuweisen. Es handelt sich ja hier nicht darum, was der Ton objektiv ist, sondern was von ihm ins Bewußtsein dringt. Es wird aber niemand behaupten wollen, daß die Obertöne beim Musizieren als solche zum Bewußtsein kommen. Geschieht das aber doch einmal, so ist eben dieser Ton kein Ton mehr, sondern ein Akkord und als solcher gehört er in ein späteres Kapitel.

Die Wahrnehmung zweier gleichzeitiger Töne.

Wenn sich einem Sinne mehrere Objekte darbieten, wie das ja stets geschieht, so nehmen wir zwar ziemlich die Gesamtheit dieser Objekte wahr. Allein die ganze konzentrierte Aufmerksamkeit kann sich doch blos auf ein einziges heften. So empfinden wir z. B. zwar stets das ganze Gesichtsfeld. Es ist jedoch nur ein einziger Punkt desselben, der mit ganzer Schärfe gesehen und damit auch wohl bewußt wird; nämlich jener Punkt, auf den die Sehachse gerichtet ist. Dieser Punkt projiziert sich auf diejenige Stelle der Netzhaut innerhalb des gelben Fleckes — wo die Lichtempfindung am deutlichsten ist. Die übrigen umliegenden Stellen des Sehfeldes werden nur mit rasch abnehmender Deutlichkeit gesehen. Hiervon kann man sich jederzeit leicht überzeugen. Daß uns diese Eigentümlichkeit nicht stört, kommt daher, daß erstens noch ein großer Um-

kreis, wenn auch mit verminderter Schärfe mitempfunden wird, zweitens davon, daß die Sehachse nach Belieben umherschweifen kann. Ganz gleichzeitig aber können nie zwei oder mehr Punkte scharf gesehen und damit deutlich bewußt werden. Dieses gelingt auch dann nicht, wenn das Gesicht anscheinend gezwungen wird, zwei verschiedene Objekte aufzunehmen. Bedecken wir das eine Auge mit einem blauen Glas, das andere mit einem gelben, so sehen wir keineswegs blau und gelb zugleich oder etwa eine Mischfarbe, in diesem Falle grün, sondern es bleibt merkwürdigerweise unserem Belieben überlassen, ob wir blau oder gelb empfinden wollen. Ebensowenig entsteht eine gemischte Wahrnehmung oder ein gleichzeitiges Bewußtsein zweier Empfindungen, wenn wir die eine Hand in kaltes, die andere in heißes Wasser stecken; oder wenn wir eine Rose und eine Nelke vor die Nase halten. Die Psychologie nennt diese Eigentümlichkeit, daß die Aufmerksamkeit vor einer gleichzeitigen Vielheit von Eindrücken sich nur auf einen davon direkt und voll richten kann, „Enge des Bewußtseins".

Erklingen nun — um dies auf unsern Gegenstand anzuwenden — zwei Töne zusammen, so kann natürlich die Aufmerksamkeit wieder nur entweder auf den einen oder auf den andern Ton ausschließlich gerichtet werden. Hier findet aber doch etwas Besonderes statt, was keine Analogie unter den andern Sinnesempfindungen hat. Wenn ich von zwei gleichzeitig Sprechenden nur dem einen zuhöre, so entgeht mir die Rede des andern gänzlich. Dasselbe wird zwar auch bei zwei Tönen geschehen. Es kann aber auch geschehen — je nach dem Zahlverhältnisse derselben — daß der nicht beachtete Ton, obwohl nicht direkt im Fokus des Bewußtseins stehend, dennoch dem eben beobachteten Tone eine gewisse Färbung verleiht. Hefte ich z. B. die Aufmerksamkeit unverrückbar auf c, so bewirkt ein hinzukommendes e keine notwendige Ablenkung oder eine Aenderung im Charakter des c. Tritt aber as hinzu, so erhält die Wahrnehmung des c sogleich eine ganz andre Bedeutung.

Das ist leicht zu erklären. Bekanntlich enthält der Ton c unter seinen Obertönen auch e. Ein hinzutretendes e kann also unbeachtet bleiben, wenn auch die Obertöne als solche nicht zum Bewußtsein kommen. Das e kann im Klange des c unter-

gehen, wenn es hoch genug liegt. Ein as ist aber in c nicht enthalten, muß also auf alle Fälle störend und ändernd wirken. Das c gewinnt jetzt eine ganz andre Bedeutung. Es ist auf einmal Teil eines andern Klanges geworden, während es früher, mit und ohne e, selbständig war.

Betrachtet man die Schwingungsvorgänge dieser Töne, so stellt sich die Sache so dar. Bezeichnet man die Schwingungszahl des c mit n, so ist die Zahl des e (abgesehen von Oktavenversetzungen) 5n; d. h. jede Welle des c wird in 5 Fünftel geteilt. Die Periodizität des c wird also nicht geändert. Mit as aber, deren Zahl $\frac{n}{5}$ ist, bekommt nicht jede Welle des c einen Zuwachs, sondern nur jede fünfte. Die Gleichmäßigkeit (die Periodizität) ist also hier gestört, und das c erhält somit einen andern Charakter.

In den beiden beschriebenen Fällen war vorausgesetzt, daß die eine Schwingungszahl ein ganzes Vielfaches der andern war. Wie stellt sich aber die Sache, wenn keine der beiden Zahlen durch die andere glatt teilbar ist, z. B. bei 3 und 5? Es ist sofort ersichtlich, daß hier beide Töne sich gegenseitig stören oder wenigstens beeinflussen müssen, da keiner in der Klangmasse des andern enthalten ist. Das Intervall vom obigen Verhältnisse ist die große Sext, z. B. ge. Hier trifft auf jeden 3. Stoß (oder Welle) von g ein solcher von e, auf jeden 5. von e einer von g. Es bildet sich also eine neue Periode, welche aus der Uebereinandersetzung von je drei Wellen des g und je fünf Wellen des e bestehen. Umgekehrt ausgedrückt: g ist das dreifache, e das fünffache der neuen kombinierten Wellenreihe, welche also der gemeinschaftliche Grundton c ist.

Als Gewinn aus diesen beiden Betrachtungen für die späteren Untersuchungen haben wir nun folgendes zu merken. Bei der sog. „Enge des Bewußtseins" könnte man von zwei gleichzeitigen Tönen entweder nur den einen oder den andern ungestört wahrnehmen, wenn sich nicht beide in gewisser Weise zur Einheit verbinden würden, wie dies in der Tat bei sehr einfachen Verhältnissen geschieht. Hier wurden zwei Möglichkeiten unterschieden. Entweder begreift der eine Ton den andern als Teil in sich oder beide werden als Teile eines gemeinschaftlichen Dritten wahrgenommen. Ist das Zahlenverhältnis

weniger einfach, wie bei den Sekunden, so ist es natürlich schwieriger bezw. unmöglich, die vorhandene Zusammengehörigkeit zu einer höheren Einheit herauszufühlen. Dieses ist aber eben mit der Grund, daß solche Intervalle den Eindruck des Gegensätzlichen, Wiederstreitenden machen.

Es wurde vorhin behauptet, daß beim Zusammensein von c und e, das letztere als Teil von c empfunden wird. Dies scheint nur bedingungsweise richtig zu sein; jedenfalls nicht in jenem Falle, wo e unterhalb c liegt, da ja hier dieses e nicht in der Obertonmasse des c liegen kann. Dieser Einwurf ist indessen hinfällig, so triftig er auch aussieht. Liegt e unterhalb c, so sind doch beide Töne wieder Teile eines noch tieferliegenden c. Somit ist also doch c der Grundton dieses Zweiklanges ce. Einen Unterschied zwischen c und c können wir aber hier nicht machen, da ja die Oktaven erfahrungsmäßig als identisch erachtet werden. Dies ist zwar erst im folgenden ausführlich zu begründen. Wir wissen aber aus der alltäglichen Praxis schon, daß c allemal der Grundton des Dreiklanges ceg bezeichnet wird, ob nun ein c aus den tiefsten oder höchsten Regionen gemeint ist.

Vorläufige Betrachtung der Grundintervalle.

Nach dem Vorausgegangenen wäre jetzt die Aufgabe an der Reihe, die den Grundintervallen entsprechenden Vorstellungen aus den Zahlbegriffen methodisch zu entwickeln. Es wird sich jedoch empfehlen, bevor dies geschieht, erst gewisse allgemein bekannte Eigentümlichkeiten der Intervalle einer zusammenfassenden Betrachtung zu unterziehen. Hierdurch wird einesteils das Verständnis des Folgenden besser vorbereitet. Andererseits bietet dies den Vorteil, daß bei den anzustellenden äußerst subtilen Untersuchungen auf bereits Bekanntes zurückgewiesen werden kann.

Die Oktave.

Unter allen Intervallen behauptet bekanntlich die Oktave eine ganz besondere Stellung, insofern sie nämlich mit ihrem Grundton als identisch aufgefaßt und auch in diesem Sinne ge-

braucht wird. Daß diese Eigentümlichkeit den Musikern aller Zeiten geläufig war, beweist der Umstand, daß man die Oktave und deren Grundton stets mit dem gleichen Namen oder Buchstaben bezeichnete; physikalisch ausgedrückt: Der Ton z. B. von 435 Schwingungen in der Sekunde wird a benannt, ebenso der Ton von doppelt und der von halb soviel Schwingungen. Diese Identität wird am deutlichsten empfunden, wenn man versucht einer Melodie dieselbe Melodie in irgend einem Intervall parallel gehen zu lassen. Dies ist bekanntlich ohne Ohrenmarter nur mit der Oktave möglich. Es könnte hier zwar bemerkt werden, daß eine Parallele mittelst einer schwachen Duodezime wohl angängig wäre, wie dies ja in den sogenannten Quintenregistern der Orgel tatsächlich geschieht. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß die sogenannten Mixturen, der Orgel, wozu ja auch die Quintregister gehören, nichts anderes sind als eine Nachahmung der natürlichen Obertöne. Diese sollen aber hier gar nicht als besondere Töne zur Wahrnehmung gelangen, sondern nur die Klangfarbe verschärfen. Sobald eine Quinten- oder Terzen-Parallele einmal als nebenherlaufende zweite Melodie zu Bewußtsein kommt, ist sie auch schon musikalisch unmöglich. Die Oktavenbegleitung ist aber auch dann noch wohlklingend, wenn sie für sich herausgehört wird.

Bei dieser Gelegenheit ist zugleich zu beachten, daß die Quinten- und Terzen-Parallelen, sollen sie als Obertöne wirken, nicht in temperierter, sondern natürlich in reiner Stimmung stehen müssen. Bei den Oktaven dagegen kann von einem Unterschied zwischen reiner und temperierter Stimmung gar nicht die Rede sein.

Die Identität der Oktaven zeigt sich besonders auffallend an folgendem interessanten Versuch. Bekanntlich bewegt sich unser ganzes Musizieren nur innerhalb der Breite von ungefähr sieben Oktaven. Der Grund, warum wir über diese Grenze nicht hinauskommen, liegt aber nicht in der Unfähigkeit der Instrumentenbauer, sondern in der Beschränktheit des Gehörapparates, welcher Schwingungen ober und unter jener Grenzen nicht mehr als Töne empfindet. Dagegen hindert uns aber nichts, uns Tonleitern von unge-

messener Ausdehnung nach oben oder unten vorzustellen. Dabei machen wir aber ganz unerwartete Wahrnehmungen.

Nehmen wir an, wir hätten z. B. die einfache C-dur-Leiter im Gedanken 20mal aufwärts durchlaufen, so müssen wir gestehen, daß wir eigentlich eine entsprechende Zunahme an Höhe nicht beobachteten. Bei fortdauerndem Weiterschreiten kommen wir sogar zur Ueberzeugung, daß wir uns bei im ganzen gleichbleibender Höhe immer nur im Kreise von sieben Tönen herumbewegen. Das eben gegenwärtige d z. B. scheint uns nicht mehr höher zu sein als das vorige. Ja es ist nicht einmal mehr höher als das vorausgehende c. Dies heißt nichts andres, als wir empfinden in diesem Stadium nur mehr die verschiedenen Intervall-Charaktere der sieben Töne. Das d ist von c hier in seiner Intervallbedeutung, seiner tonartlichen Rolle nach verschieden, aber nicht mehr an Höhe. Die Identität von c und c in den vielen Wiederholungen kommt dabei natürlich erst recht zum Bewußtsein.

Als Ergänzung und Bestätigung des Gefundenen möge man jetzt noch den Versuch machen, in Gedanken von einem beliebigen Tone zu dessen höherer Oktave, dann zur nächsten usw. zu gehen. Man wird dabei bald die Empfindung haben, daß man immer nur auf demselben Tone stehen bleibt. Beim Fortschreiten in einem andern Intervall dagegen hat man immer das deutliche Gefühl, daß man jedesmal auf etwas anderes gelangt.

Für die Identität der Oktaven sind diese beiden Experimente äußerst bezeichnend. Es scheint aber nebenher noch daraus hervorzugehen, daß was wir nach alter Gewohnheit „Höhe und Tiefe" nennen, Attribut der Intervalle nur insoweit ist, als diese reelle, sinnlich wahrgenommene Töne sind. Neben dieser sinnlichen Erscheinung der Intervalle kann aber noch eine abstrakte angenommen werden, welche von Höhenunterschieden unabhängig ist. Dieses wird übrigens noch durch Folgendes bestätigt. Die hohen Töne der Instrumente unterscheiden sich von den tiefen bekanntlich durch einen dünnen, in der Stärke pfeifenden Klangcharakter, wogegen die tiefen ein dumpfes, brummendes Aeußere haben. Dieser Unterschied fällt bei den oben empfohlenen Versuchen völlig weg.

Die Quinte und die große Terz.

Wenn im folgenden von Quinte die Rede ist, so soll damit stets die Quinte im weitesten Sinne bezeichnet sein, d. h. es genügt für unsere Zwecke, daß wir z. B. für den Grundton c jedes beliebige g kurzweg Quinte nennen, gleichviel, ob es unter oder über c steht. Ebenso bei der (großen) Terz. Wenn wir von der Anschauung des Grundtones zur Quinte übergehen, so ist der Eindruck, den wir dabei gewinnen, wenigstens der, daß uns hiemit ein neues, andres Objekt gegenwärtig wird, während wir bei der Oktave nur das Gefühl der Wiederholung haben. Dieser Unterschied wird besonders fühlbar, wenn man den üblichen Melodieschluß auf dem Grundton bezw. auf der Oktave mit dem ganz ungewöhnlichen auf der Quinte vergleicht. Jener gewährt, wie bekannt, unbedingt das Gefühl einer Schlußbefriedigung. Die Quinte dagegen hinterläßt den Eindruck, als sei das Stück eigentlich noch nicht zu Ende. Sie mutet den Hörer an wie eine Frage. Die Quinte erweckt überhaupt die Vorstellung von etwas Unerfülltem, Leeren, was ja der übliche Ausdruck „leere" Quinte bestätigt. Merkwürdiger Weise ist für die Oktave, welche ja in Wirklichkeit noch leerer ist, diese Bezeichnung nicht gebräuchlich.

Einen ganz andern Charakter hat dagegen die Terz. (Unter Terz soll im folgenden stets die große Terz verstanden sein.) Diese weist einen ausfüllenden, satten Klang auf. Das bestätigt am deutlichsten die Satzweise in zweistimmigen, unbegleiteten Liedern. Ein Dreiklang kann hier natürlich nur durch zwei Töne dargestellt werden. Das geschieht aber fast nie mittels Grundton und Quinte. Der C-durdreiklang z. B. heißt hier stets c e oder c c, nicht aber c g, am Schlusse schon gar nicht. Hier findet man immer c c.

Alles das scheint schon deutlich dafür zu sprechen, daß die Terz an Ausdrucksfähigkeit der Quinte bedeutend überlegen ist, eine Beobachtung, welche ja im Späteren ihre ziffermäßige Bestätigung erfahren wird.

Die Septime.

Wollte man über die in der modernen Musik gebräuchlichen Grundverhältnisse 1:2, 1:3, 1:5 noch einen Schritt hinaus-

gehen, so käme man auf 1:7. Dies gibt bekanntlich die natürliche Septime, welche gegen die unserer Dominant-Septim-Akkorde etwas zu tief erscheint. Der Vierklang **cegb** mit der natürlichen Septime **cb** klingt für sich allein zwar sehr ruhig und schön. Eine Verbindung mit andern Akkorden würde aber zu etwas gewaltsamen enharmonischen Vertauschungen führen, weshalb man an der aus der Quinte gebildeten Septime festhält. (In **cegb** ist **c** die Quinte der Quinte von **b**.) Die Betrachtung der natürlichen Septime ist indessen nicht ohne Interesse.

Das Auffallendste, was wir von der Septime wissen, ist die Eigentümlichkeit, daß sie zu einem gegebenen Durdreiklang hinzutretend, die Gültigkeit desselben als Tonika aufhebt. Ein **b** in C-dur gebracht lenkt die Tonalität sogleich nach F-dur. Faßt man eine solche Septime wie üblich als ein Quintverhältnis auf, so ist dieser Umstand leicht erklärlich. In **ceg** ist das **c** (unbestrittener Grundton, **e** und **g** sind Teiltöne des **c**. In **cegb** dagegen erscheint das **c** als eine Quinte, also selbst als ein Teilton.

Es ist nun merkwürdig, daß die genannte Tonartablenkung in gleicher Weise auch dann stattfindet, wenn die Septime in natürlicher Stimmung steht, obwohl auch die natürliche Septime ebenso dem Gesamtklange ihres Grundtones angehört, wie Quinte und Terz, und deshalb auch ebenso ruhig klingt. Eine Begründung dieses Verhaltens kann allerdings erst im folgenden Abschnitte gegeben werden. Es erscheint jedoch nach dem bisherigen hier schon zweifellos, daß bei der großen Aehnlichkeit der gebräuchlichen Septime mit der natürlichen die eine für die andere genommen wird.

Dies ist auch aus folgendem Umstande zu ersehen. Wenn ich **eg** anschlage, so wird sich der Hörer, sofern er nicht mit Absicht anders tut, die beiden Töne unwillkürlich zum C-Dreiklang ergänzen, da dies eben der einfachste Weg ist, einen Zusammenhang in den Gegensatz **eg** zu bringen. Ebenso oder noch sicherer wird er ein isoliertes **hdf** zu **ghdf** ergänzen. Dieses scheint aber vorauszusetzen, daß das **f** zu **hd** im Verhältnis 3:5:7 gestanden sei, deren gemeinschaftliches Zentrum eben das Eins ist, also **g**. Eigentümlich ist wieder, daß dieselbe Ergänzung auch dann stattfindet, wenn in der gebräuchlichen

Stimmung (45 : 54 : 64) erklingt. Offenbar wirkt auch hier wieder die Aehnlichkeit mit der natürlichen Septime hindurch, wie ja bereits früher ein Bestreben in der Wahrnehmung gefunden wurde, das Ungenaue für die einfache richtige Form hinzunehmen.

Die Charaktere der Grundintervalle.

Daß die sämtlichen Toninteroalle der Musik sich auf ganz wenige Grundinteroalle — Oktave, Quinte und große Terz — reduzieren lassen, wurde bereits erörtert. Wir haben es demnach nur mit den Verhältnissen 1 : 2, 1 : 3 und 1 : 5 zu tun, also mit den drei ersten Primzahlen. Es ist wohl selbstverständlich, daß wir uns bei den Unternehmen, die in den Zahlbegriffen etwa enthaltenen Vorstellungsakte aufzudecken, auf die Primzahlen überhaupt beschränken dürfen. Denn nur diese sind eigentliche Zahlindividualitäten, während die sekundären Zahlen blos Anwendungen der Primzahlen auf sich selbst sind. So ist z. B. Sechs eine Dreiheit, deren Einheit selbst wieder eine Vielheit, nämlich die Primzahl 2 ist. Die Primzahlen dagegen sind unmittelbare Beziehungen auf die Grundeinheit und jede derselben — wenigstens die einfacheren — stellt eine besondere Vorstellungsverbindung dar.

Bevor wir einen bestimmten Zahlbegriff betrachten, müssen wir fragen: An welche allgemeine Bedingungen ist die Vorstellung der *Vielheit* überhaupt geknüpft. Gesetzt ich habe einen Apfel, eine Birne und eine Kirsche vor mir, so bilden diese fürs erste ein mannigfaltiges Anschauungsobjekt mitsammen. Ich kann sie aber mit diesen Namen noch nicht in eine Zahl fassen; ich kann nicht sagen: es sind *mehrere* Aepfel oder *mehrere* Birnen oder *mehrere* Kirschen. Um die Bezeichnung „mehrere" anwenden zu können, muß ich in dieser Mannigfaltigkeit erst eine *Identität* erkennen. Diese drücke ich hier aus, indem ich jede Einzelerscheinung eine *Frucht* nenne. Insoweit der Apfel, die Birne, die Kirsche eine Frucht ist, sind sie identisch. Nur wenn ich sie in dieser Weise identifiziere, d. h. wenn ich die Spezies unter einen Gattungsbegriff

subsummiere, kann ich sie zusammenzählen, gleich wie ich mehrere Brüche nur addieren kann, wenn ich sie auf gleiche Nenner gebracht habe. Diese Identifizierung ist die allgemeine Bedingung der Vielheit. Selbstverständlich wird jede Vielheit wieder ihre besonderen Merkmale haben. In der geringsten Vielheit — der Zweiheit — ist natürlich die Bildung des Identitätsbegriffes ebenfalls das erste. Dieser *ist aber auch der einzige Begriff*, der darin steckt. Die Zweiheit kann nur die einzige Vorstellungsbewegung besitzen: von einem zum andern, eigentlich: von sich selbst zu sich selbst. Der Vorstellungsakt des Begriffes „Zwei" heißt also: „Etwas ist mit etwas identisch."

Die Anwendung dieses Resultates auf unsern Gegenstand ergibt sich, wie man sieht, unmittelbar. Das Intervall 1:2, die Oktave, bewirkt die Vorstellung der *Identität*, wie dies bereits aus der Erfahrung allgemein bekannt ist.

Wie die Sache bis jetzt dargestellt wurde, scheint sie ein rein objektiver Vorgang zu sein, ein Geschehnis, das mit unserer eigenen Person nichts zu tun hat. Wir standen dem Gegenstand so gegenüber, wie der Mathematiker seinen Berechnungen, nur mit dem Verstande, ohne persönliche Beziehungen. Nun weiß aber jeder Musiker, insbesondere jeder Komponist, daß sein künstlerisches Wirken und Schaffen eine Tätigkeit ist, die mit seinem eigensten Fühlen, mit seinem Gemütsleben aufs innigste zusammenhängt, ja gerade daraus hervorzuquellen scheint. Den äußerlichen Grund dieser Tatsache werden wir zwar bei der Besprechung der Melodie erst kennen lernen. Es liegt hier schon bei der innerlichen Verarbeitung der Schwingungsverhältnisse zu abstrakten Vorstellungen der erste Grund verborgen, weshalb wir die Gestaltung der Tonsprache mit unsern eigenen Gedanken geradezu identifizieren. Ja wir können die weitere Entwicklung der Intervall-Vorstellungen gar nicht mehr von der Entwicklung des eigenen Bewußtseins trennen.

Denken wir uns jetzt ein Wesen, ein Subjekt, das noch auf der untersten Stufe des Bewußtseins stehen soll, oder vielmehr überhaupt noch nicht bewußt ist. In diesem Zustande kann es eigentlich noch gar nicht Subjekt heißen. Ein solches wird es erst, wenn es das eigne Sein fühlt. Es ist vorerst nur ein

Etwas, dessen Sein sich vom Sein der Außenwelt noch nicht unterscheidet.

Das erste Objekt, dessen sich dieses fingierte Wesen bewußt werden kann, ist das Sein (das Existieren). Dies ist der erste und geringste Bewußtseinsinhalt, und wenn es diesen schon in Worte fassen könnte, müßte es etwa sagen: „Ich bin ich" oder „Ich bin mir des Daseins bewußt". Das erste Auftauchen aus dem Nichtbewußtsein ist also in gewissem Sinne eine Entzweiung, es ist der verwirklichte Identitätsbegriff.

Wir haben bereits gesehen, wie der Hinzutritt der Oktave zum einzelnen Ton die musikalische Darstellung dieses Vorganges ist. Der einzelne Ton kann nur eine dumpfe Vorstellung des leeren Seins, eines ganz unbestimmten Etwas geben. Mit der Oktave, einer zweifachen Tätigkeit, tritt das erste Vergleichsobjekt auf. Es entsteht die erste bestimmte Vorstellung, nämlich: daß ein hinzukommendes Etwas identisch ist mit einem bereits vorhandenen. Wie man sieht, ist das freilich nur eine ganz abstrakte Vorstellung, wie es auch alle folgenden sein werden.

Welche ist nun das nächstmögliche Denkprodukt bei dieser Selbstschau? Wie bisher schon mehrmals ausdrücklich betont wurde, kann ein neuer Begriff nur entstehen durch Vergleichen zweier Vorstellungen. Welches Vergleichsobjekt kann uns aber der bis jetzt vorhandene ärmliche Begriffsinhalt bieten? Offenbar nur den neuen Zustand im Gegensatz zum alten. Das Subjekt hat sich bis hieher in zweierlei Zuständen befunden; zuerst in einem ganz unbestimmten, dumpfen, nebelhaften, wo es sein eignes Sein noch nicht weiß, sodann in jenem, wo ihm ein Sein gegenständlich wird. In dem Gegenüberhalten dieser beiden Zustände, das nunmehr einen dreifachen Bewußtseinsakt darstellt, erblickt jetzt das Subjekt erst seinen früheren anschauungslosen Zustand als seinen eigenen.

Wir bemerken auch hier wieder eine auffallende Uebereinstimmung mit unsern musikalischen Erfahrungen. Mit einer dreifachen Tätigkeit muß die Wahrnehmung beim Hören der Quinte reagieren. Wie bereits im vorigen Abschnitt ausgesprochen wurde, und wie ein sorgfältiger Beobachter ja selbst finden wird, gewährt die Quinte keineswegs die gleiche Befriedigung der Anschauung wie ihr Grundton. Das wird besonders

bemerkbar, wenn wir die Aufmerksamkeit zwischen Grundton und Quinte hin- und herspringen lassen. Es ist als ob die innere Anschauung abwechselnd von einem bestimmten Objekt (dem Grundton) auf eine inhaltslose Richtung abgezogen und dann wieder zurückgelassen würde. Die eine Blickrichtung (die auf den Grundton) gewährt volle Befriedigung, die Anschauung wird hier gesättigt. Die andere Richtung (die auf die Quinte) aber erzeugt das Bewußtsein, oder vielmehr das dumpfe Gefühl, daß ein voll befriedigendes Anschauungsobjekt zwar vorhanden ist, daß es aber augenblicklich nicht erfaßt werden kann. Um sich das recht lebhaft zu vergegenwärtigen, braucht man nur eine Melodie auf der Quinte ausklingen lassen. Wir wissen ja alle, welche Unbefriedigung dies hinterläßt. Es mutet uns an wie eine offene Frage, wie etwas Unvollendetes, wie ein Blick ins Unbestimmte.

Die der Quinte entsprechende Vorstellung könnte man somit endgültig etwa formulieren als eine

Entziehung des Anschauungsobjektes.

Bevor wir weiterschreiten, dürfte es nützlich sein, nochmals auf die Zahlbegriffe zurückzukommen. Es wurde eingangs gezeigt, daß der Begriff „Eins" durchaus nicht das Erste bei der Bildung der Zahlbegriffe ist. Das Erste überhaupt ist unbestimmte Mannigfaltigkeit, d. h. Bildung von Gattungsbegriffen für mehrere Spezialvorstellungen — z. B. Hund, Vogel, Fisch = mehrere Tiere —. Alle Vielheit oder Identität aber wird zunächst als Zweiheit erfaßt. Es entspricht dieser wieder der Beschränktheit des Auffassungsvermögens auf ein Objekt, der sogenannten Enge des Bewußtseins. Handelt es sich um Verhältnisse, so kann auch von diesen wieder nur eines auf einmal überschaut werden. Auf diesen Umstand deutet schon eine Eigentümlichkeit der Sprache hin, nämlich die, daß sie für alle Vielheit nur das eine Bindewort hat, das im Deutschen „und" heißt. Mit „und" kann man aber nur eine Vielheit von Zwei ausdrücken. Um eine größere damit zu bezeichnen, muß man dieses Wörtchen schon wiederholt anwenden. Ebenso ist es merkwürdig, daß das Wort „ein" zugleich den Wert eines unbestimmten Artikels und des Zahlwortes eins hat. Jene erstere Bedeutung war zweifellos die ursprüngliche. Die Zahlbedeutung

konnte es erst durch die Entgegenstellung bestimmter Vielheiten — Zahlen — bekommen. In der Zweiheit nun findet sich weiter nichts als die Subsummierung zweier Anschauungen unter einen gemeinsamen Begriff. Der Begriff Eins aber bildet sich auch hier noch nicht. Dieser kann erst entstehen, wenn er einer Menge entgegengesetzt wird, die eine andere als die Einheit ist. In Zwei geschieht dies aber noch nicht. Sobald ich aber das wirklich tue, sobald ich zum ersten Male (zwei) verschiedene Mengen einander gegenüberstellen kann, entsteht der Begriff „Drei". Erst hier kann sich der Begriff Eins in gehörger Klarheit absondern, weil ich eben jetzt erst Gelegenheit habe diese Quantität (die Eins nämlich) an einer anderen (der Zwei) zu messen. Der begriffliche Inhalt der Dreiheit ist also: „Ich erkenne einen Unterschied zwischen Einheit und Vielheit." (Man beachte nochmals, daß eben diese Vielheit auf dieser Entwicklungsstufe erst nur eine Zweiheit ist.) Es ist dies derselbe Vorgang, wie er bei der Bewußtseinsentstehung angenommen werden mußte. Wie der Begriff Eins erst in der Dreiheit auftaucht, so kann auch dort erst bei der dreifachen Denktätigkeit die ursprüngliche Daseinsart des Subjektes (als bloßes Sein) rückblickend erkannt werden.

Stellt man jetzt die Dreiheit der Zweiheit gegenüber, so ist das quantitativ ein fünffacher Denkakt, oder das Denken der „Fünfheit", wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Der begriffliche Inhalt dieser Fünfheit resultiert wieder aus der Vergleichung der beiden vorhandenen Objekte: Zweiheit und Dreiheit. Dieser kann aber nichts anderes sein als: „Verschiedenheit von Vielheiten" oder „die Möglichkeit einer anderen Vielheit".

Dieses gibt uns schon einen Fingerzeig, wie wir den Intervall-Charakter der Terz zu deuten haben; nämlich so: Die Terz erregt die Vorstellung eines außerhalb des Subjektes Seienden, — eines „Anders-Seienden" oder „Auch-Seienden". — Es wird das deutlicher werden, wenn wir die der Quinte gehörige Vorstellung mit der eben gefundenen vergleichen. Gemeinsam ist, daß hier wie dort die Anschauung vom Subjekt (vom Ich, vom Grundton) weggezogen wird. Es wird aber in der Dreiheit (der Quinte) die Zweiheit (der Grundton) mit einem Minus, in der Fünfheit (der Terz) mit einem Plus ver-

glichen. Die Analogie zwischen Zahlbegriffen und den Tonvorstellungen ist augenscheinlich vollkommen. Die Quint-Vorstellung ist ja selbst, verglichen mit dem Grundtone, ein Minus: Entziehung einer bestimmten Anschauung. Die Terz-Vorstellung dagegen ist ein Hinausschreiten über das Subjekt, über das eigne Sein zu fremdem Sein.

Wollte man hier überflüssiger Weise noch die Zahl Vier heranziehen (Oktave der Oktave), deren Tonvorstellung man bestimmen könnte als „Anschauung des eignen Ichbewußtseins", so ergäbe das folgende Reihe: — Drei — Zurückblicken auf den Zustand der dem Ich *vorausging*, Vier — Anschauung des eigenen Ichbewußtseins (Gleichgewichtszustand), Fünf — Hinausblicken auf das Seiende *außer* dem Ich.

Allenfalls kann man hier noch bemerken, daß bei Vergleichung der Charaktere von Quint und Terz ein Unterschied in zeitlicher Beziehung zu finden ist, was für später nicht ohne Wert erscheint. In der Quintvorstellung ist nämlich ein Zustand gedacht, der dem Ich-Bewußtsein *vorausgeht*. In der Terzvorstellung aber ein solcher, der mit der Ich-Vorstellung *gleichzeitig* besteht. In der Quint-Vorstellung zieht sich das Ich *in sich selbst zurück*; in der Terzvorstellung schaut *es über sich hinaus* auf die Außenwelt. Die Quinte gibt ein Minus, die Terz ein Plus, der Grundton ist der Gleichgewichtszustand, der Zustand absoluter Ruhe.

Wie bis jetzt überall ersichtlich, war es stets die *Zweiheit*, an der jede Vielheit gemessen wurde; auf unsern Gegenstand übertragen: es ist immer das Ich, das Selbstbewußtsein, von dem aus die verschiedenen Daseinsstufen angeschaut werden. Dies muß als ganz selbstverständlich erscheinen. Denn alle Bewußtseinsstufen können nur insofern Bedeutung haben, als sie sich auf ihr Subjekt, auf ihr Zentrum beziehen, und dieses ist eben jene dem Identitätsbegriff entsprechende Bewußtseinsform. Es ist hieraus auch ersichtlich, warum die Zahl 5 als $2+3$, und nicht als $1+4$ betrachtet werden mußte.

Stellt man jetzt das ganze Ergebnis nochmals übersichtlich zusammen, so hat man folgendes Schema:

Zahlen.	Bewußtseins-Stufen.	Intervall-Charaktere.
1. Unbestimte Quantität	Noch unbewußtes Sein.	Einzelner Ton: Unbestimmtes Etwas
2. Identität.	Bewußtsein (Ich)	Oktave: Identität.
3. Einheit u. Vielheit.	Unterscheidung des unbewußten Sein von Ich	Quinte: Entziehung der Anschauung
5. Verschiedene Vielheit.	Das Seiende außer dem Ich	Terz: Hinausschauen über das Ich auf das Ander-Seiende.

Das Gemeinsame der ersten Stufe ist, daß hier in allen drei Rubriken etwas noch Wesenloses angedeutet wird, etwas das zwar objektiv vorhanden, das aber noch nicht differenziert, noch nicht zur Erkenntnis gekommen ist, das noch der Entwicklung wartet. Hinsichtlich der Zahlenreihe scheint das etwas befremdlich. Man darf jedoch dabei nicht gleich an ein fertiges Zahlensystem denken. Wir haben uns ja vielmehr in eine Lage zu versetzen, wo wir die Zahlenbegriffe erst entwickeln sollen. Wie das zu verstehen ist, wurde ja gezeigt. Was dabei hauptsächlich auffällt, ist, daß die Zahlen subjektiv immer später entstehen, als sie objektiv schon vorhanden sind. So taucht z. B. der Begriff Eins erst in jener Begriffsverbindung auf, die für den außenstehenden Betrachter des Prozesses bereits eine Dreiheit ist. Dagegen wird die Dreiheit selbst erst viel später für das Zahlenbewußtsein klar.

Auf der zweiten Stufe ist die Uebereinstimmung zwischen Zahl und Intervallcharakter unmittelbar einleuchtend. Aber auch in der mittleren Rubrik ist sie deutlich, wenn ich den Satz formuliere: „Ich bin mir bewußt", nachdem das Ich auf der vorigen Stufe zwar existierte, aber noch im Unbewußten ruhte. Ebenso war in der ersten Rubrik das zählbare Objekt zwar schon vorhanden, aber es wurde weder als Vielheit noch als Einheit gedacht.

Bei der dritten Stufe fällt auf, daß in der Gegenübersetzung $1+2$ die Zweiheit als Vielheit benannt ist. Es muß aber nochmals betont werden, daß zwar für uns, die wir das Zahlensystem längst fertig im Gebrauch haben, die Dreiheit aus Eins und Zwei besteht. Für das erst entstehende Zahlenbewußtsein aber ist jede neu auftretende Vielheit etwas, das erst auf späterer Stufe differenziert werden muß. Für jetzt ist ihm alles, was

anders ist, als das bisher Vorhandene — nämlich das Eins, — weiter nichts als eine Vielheit schlechterdings, also auch die Zweiheit. Der einzige Gewinn auf dieser Stufe ist, daß sich der Begriff Einheit aus der Vorstellungsverbindung absondert. Die Analogie mit der zweiten Rubrik ergibt sich leicht. Die zweite Stufe war nur das Ich-Bewußtsein. Hier aber blickt das Subjekt gleichsam einmal hinter sich selbst, als wollte es fragen: was bleibt denn eigentlich, wenn ich von meinem Ich das Ich-Bewußtsein subtrahiere? Es findet so den Begriff des (eignen) unbewußten Seins. Für die Quintvorstellung, wie wir sie erfahrungsmäßig besitzen, könnte dieses Verhältnis nicht besser passen. Wir empfinden dieses, wie schon angedeutet, am lebhaftesten, wenn wir die Aufmerksamkeit abwechselnd auf die Quinte und den Grundton richten. Dieser gewährt dem musikalischen Schauen volle Befriedigung, wogegen das Vorstellen der Quinte einem Blick ins Leere gleicht. Es ist ein ähnliches Gefühl, wie wenn wir manchmal ein Wort augenblicklich nicht finden können, obwohl wir es schon „auf der Zunge zu haben" glauben.

Hier müssen wir noch eine sehr feine Unterscheidung treffen. Nach der obigen Darstellung könnte es scheinen, als ob die Quinte selbst den Eindruck des Inhaltslosen bewirkte. Anfangs wurde aber ausgesprochen, daß es gerade der einzelne Ton sei, der die Vorstellung eines bloßen Etwas, also eines Leeren, erzeuge. In Wirklichkeit ist es aber auch hier ein einzelner Ton. Er ist nur sozusagen als Quinte maskiert. Wenn nämlich in c g die Aufmerksamkeit auf g haftet, so ist diese Tonempfindung im ganzen jetzt eine Dreiheit. Durch die Mitanwesenheit des c, das die Anschauung des g stört, wird aber sozusagen hinterrücks 2 von 3 subtrahiert. Der inneren Anschauung bleibt nur ein Eins (das Unbestimmte, Leere), während sich im ganzen — nämlich der sinnlichen Empfindung — eine Dreiheit präsentiert.

Bei der letzten Stufe unseres Schemas sehen wir, daß hier dem Zahlenbewußtsein zum erstenmal zwei *verschiedene* Vielheiten gegenständlich werden. Wie früher von der Zweiheit gesagt wurde, daß sie für das Zahlenbewußtsein nur als Vielheit schlechtweg Bedeutung habe, so muß dies jetzt ebenso von

der Dreiheit gelten. Dem Begriff Vielheit entsprach aber in der zweiten Rubrik überall der Begriff des Seins. Wie dort die Vorstellung „andre Vielheit" auftaucht, so hier die Vorstellung „andres Seiendes"; in unserer gewöhnlichen Sprache ausgedrückt: Außer mir gibt es noch etwas. Daß diese Deutung als: „außer dem Subjekte (dem Ich) Seiendes" dem Charakter der Terz durchaus entspricht, wurde bereits erörtert. Mit der Quinte verglichen hat die Terz etwas die Anschauung Erfüllendes, Befriedigendes, dem Grundton sozusagen Ebenbürtiges. Doch ist diese Befriedigung wieder ganz andrer Art als die im Grundton gebotene. Diese ist eine schlechterdings endgültige, die Lösung aller Dissonanzen in einem alles ausgleichenden Zentrum, absolutes Gleichgewicht; weshalb denn auch alle Tonstücke mit dem Grundtone schließen. Ein Schluß auf der Terz ist zwar nicht in derselben Weise beruhigend, er kann den Grundton nicht ganz ersetzen. Er klingt jedoch weitaus nicht so leer als der Quintschluß. Er gewährt im Gegenteil eher den Eindruck des Ueberflusses. Man könnte sagen: die drei Charaktere von Quinte, Grundton und Terz verhalten sich wie ein Minus, Gleichgewicht und Plus, sofern man blos die Abstufungen ausdrücken will, in der sie die Anschauungen befriedigen. Will man diese Eindrücke aufmerksam nachprüfen, so ist zu empfehlen, daß man bei Beobachtung der Terz nicht bloß die nächsthöhere, sondern auch die eine Oktave tiefere wähle, da sonst leicht rein melodische Einflüsse mit hereinspielen und das Urteil fälschen. Wenn ich von c nach e aufwärts gehe, wird natürlich der eben beschriebene Charakter der Terz noch etwas stärker zum Ausdruck kommen. Er muß aber in allen Fällen Geltung haben. Es ist zur Erkennung der Intervall-Charaktere überhaupt gut, ein schon früher empfohlenes Mittel zu gebrauchen. Man gehe nämlich in Gedanken aufwärts z. B. von c nach e, dann zum nächsthöheren c, dann wieder aufwärts nach e usw. Oder auch umgekehrt, immer abwärts. Man wird derart die Intervalle sozusagen entmaterialisieren, d. h. die Mitvorstellung von „Höher" und „Tiefer" ausschalten. Es bleibt das reine, abstrakte Verhältnis eines allgemeinen c zu einem allgemeinen e übrig.

Die Entwicklung der Zahlenreihe weiter als bis Fünf zu führen, liegt natürlich keine Veranlassung vor, da sich die Musik bekanntlich höherer Grundzahlen als 2, 3, 5 nicht mehr bedient. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß etwa ein einzelner Dominant-Septim-Akkord mit der natürlichen Septime (1:7) sehr gut klingt, ja sogar besser als in gebräuchlicher Stimmung. Im Zusammenhang aber mit anderen Akkorden brächte uns die natürliche Septime in arge Ungelegenheiten. Wir haben aber an denen schon genug, die uns die zwei natürlichen Verhältnisse 3 und 5 bereiten. Hier sind uns wie eben auch auf anderen Gebieten sowohl der Erkenntnis als auch der Sinnesempfindung unübersteigliche Schranken gesetzt.

Sollte trotz allem Jemanden die Lust anwandeln, diese Untersuchungen noch ein Stück weiter fortzusetzen, so möchten ihm etwa folgende Winke dienlich sein. Fürs erste wissen wir, daß der nächste Teilton siebenfacher Schwingungszahl — für C als Grundton — ein b ist, das gegen das b temperierter Stimmung etwas zu tief liegt. Ferner ist der folgende, der Primzahl 11 entsprechende neue Ton ein f, das etwas höher liegt als das Gebräuchliche. Erinnern wir uns weiter, daß die Septime b zu ceg hinzutretend den Tonikacharakter des C sofort aufhebt und die Tonalität nach F zieht, so dürfte vielleicht folgende Betrachtung Berechtigung haben.

Wenn wir von der Beobachtung der Quinte und Terz zum Grundton zurückkehren, so gewährt dieser, wie vorher, die volle Schlußbefriedigung. Es ist hier ein ähnliches Verhältnis, wie wenn wir, der Heimat überdrüssig, in der Umgegend herumschweifen, schließlich aber doch nur in der Heimkehr volle Genüge finden. Mit der Septime ist es aber wesentlich anders. Lassen wir zum bisherigen Grundbreiklang Ceg plötzlich ein b treten — ganz gleich ob in natürlicher Stimmung oder ob aus Quintverhältnissen —, so finden wir bei der Rückkehr zu C nicht mehr die alte Sättigung. Das C macht jetzt auf einmal den Eindruck einer Quinte (Dominante), obwohl noch gar kein F gehört wurde. Um beim Bild zu bleiben, die alte Heimat befriedigt nicht mehr. Wir müssen also bei unsrer Umschau die Ahnung gewonnen haben, daß es auch noch andre begehrenswerte Wohnsitze gibt. Wir gelangen so zum folgenden Ge-

dankengang. Bei unserm bisherigen Intervallbesitz war mit allen abgeleiteten Vorstellungen die selbstverständliche Ueberzeugung verbunden, daß alle diese ihren Existenzgrund nur in und mit der Grundvorstellung haben. Diese ist der einzige Produzent jener Vorstellungen. Ein allein vorhandener Produzent von Vorstellungen kann aber füglich nichts andres als das „Ich" sein. Man kann also ebenso sagen: In g und e schweift das Ich zu den aus ihm resultierenden Vorstellungen ab und kehrt in C wieder zu sich selbst zurück, wo es natürlich absolute Befriedigung findet. Diese kann ihren Grund nur darin haben, daß das Ich außer sich selbst nichts produzierendes kennt.

Wenn nun aber auf einmal bei der Rückkehr von seinem Umherschweifen das anschauende Subjekt jene absolute Befriedigung in sich selbst nicht mehr findet, so muß sie notwendig auf eine Vorstellung gestoßen sein, welche die Giltigkeit des Ichs als höchste Grundeinheit umstößt. Der Inhalt dieser Vorstellung ist hiemit schon ausgedrückt. Er ist eben die Vorstellung von der Existenz eines dem Ich „übergeordneten" Etwas, oder der neue Gedanke, daß das bisherige Ich mit andern möglichen „Ichs" zu einer höheren Gattung zusammen gehört. Hiemit ist das Ich als solches natürlich entthront (C ist nicht mehr Tonika), und es entsteht sogleich das Verlangen nach jener höheren Einheit (dem F, zu dem jetzt C nur mehr eine Quinte ist).

Nun ist allerdings das in C-dur gebräuchliche F kein Vorschritt zu einer neuen Primzahl — es wäre 11 an der Reihe — obwohl F ein Ton ist, der im bisherigen Klange dem C, nicht enthalten ist. Indessen ist es doch höchst auffallend, daß der 11. Teilton von C in der Tat ein Ton ist, der zur Not als ein f gelten könnte. Er ist etwas zu hoch; der Unterschied zum gebräuchlichen f ist wie $\frac{32}{8} : \frac{33}{8}$. Immerhin wäre es denkbar, daß jener 11. Teilton, wie auch der siebente, uns nur aus mangelnder Gewohnheit so fremdartig und unbrauchbar erscheint. Uebrigens entspräche eben diese Fremdartigkeit wieder dem oben entwickelten Gedankengange.

Wir brauchen uns indessen, um die gefundene Vorstellung aufrecht zu erhalten, keineswegs um jeden Preis an die beiden Teiltöne 7 und 11 zu klammern. Merkwürdiger Weise kommen

wir ganz zwanglos auf das gleiche oder wenigstens gleichwertige Ergebnis, wenn wir das (zu C) nötige b und F als Quintverhältnisse denken. Nämlich so: g und e waren Töne, die im Klange C enthalten sind. Mit dem jetzt hinzutretenden b ist es (nach) der hier giltigen Einschränkung) gerade umgekehrt. Das C ist — indirekt allerdings — Bestandteil des Klanges B. Dieses Verhältnis kommt zwar nicht unmittelbar zur Anschauung. Das aber ist es gerade, was das Neuartige und Unbefriedigende der Septime ausmacht. Die Septime drängt also auch bei dieser Auffassung zum Fortschreiten über C hinaus. Dieser Trieb wird bekanntlich in F befriedigt. Diesmal aber aus dem Grunde, weil das F den Zwiespalt zwischen C und B aufhebt. Das F wird jetzt als vermittelndes Zwischenglied erkannt oder vielmehr — wie stets in der Musik — „empfunden".

Ich habe mir nicht verhehlt, daß die Darstellungen über die natürliche Septime und den 11. Teilton bereits stark ans Phantastische streifen. Die hier auftauchenden Analogien schienen mir indessen so merkwürdig, daß ich der Versuchung, das Gefundene hier noch anzufügen, nicht widerstehen mochte; umso weniger, als ja die Primzahlen von Sieben an praktisch bedeutungslos sind. Das Betreffende könnte mithin ohne Schaden für das Ganze ignoriert werden.

Es liegt jedoch hier noch eine andere Gefahr verborgen, die keineswegs unterschätzt werden darf.

Man könnte nämlich billigerweise einwenden: Wenn man die Begriffe „Einheit", „Zweiheit" und dergl. als bestimmte Vorstellungskombinationen darstellen will, so muß man folgerichtig dasselbe mit jeder andern Zahl auch tun können. Man dürfte also beispielsweise fragen: Welche Vorstellungskomplikation kommt der Zahl 53 zu? Daß dieses Ansinnen absurd wäre, fühlt man sofort. Man kann es aber doch nicht ohne weiteres von der Hand weisen; denn man würde anscheinend mit Recht entgegnen: Wenn dies letztere nicht tunlich ist, so muß diese Möglichkeit auch bei den einfachsten Zahlen bestritten werden.

Wir dürfen indes solchen Anfechtungen gegenüber ruhig bleiben. Fürs erste ist jedenfalls klar, daß der Fortschritt vom Eins auf verschiedenen Zahlenhöhen nicht von gleicher Wichtigkeit ist. Für einen, der die Zahl 72 gebrauchen kann, ist

73 nichts besonderes mehr. Dagegen wird für ein Bewußtsein, das erst an der Schwelle der Zahlenbegriffe steht, die erste Auffindung des Begriffes „Zwei" ein außerordentlich merkwürdiges Ereignis sein. Die Zwei ist als einzig bekannte Zahlvorstellung (außer Eins) von Eins ungeheuer verschieden. Ja, sie ist hier geradezu dessen Gegenteil. Es ist einleuchtend, daß die Absonderung des Begriffes „Drei" nicht minder wichtig scheinen muß; und so noch etliche Stufen weiter. Spätere Schritte werden natürlich immer leichter gemacht und damit schwindet denn auch das Interesse an den Eigenschaften der einzelnen Zahlindividuen sehr rasch. Wer nur etliche fünf Zahlen besitzt, für den ist jede eine Individualität. Dem Zugführer ist jeder seiner Soldaten eine Persönlichkeit. Dem Feldmarschall sind diese nur mehr Menschenmaterial. Das Zahlenmaterial muß freilich unbedingt unterschieden werden können. Hiezu dient ein System von Ziffern. Diese aber sind lediglich Symbole. Man gebraucht statt der Zahlen selbst eigentlich nur mehr deren Zeichen. Es wäre ja sehr umständlich, sich bei 7×12 den Vorgang dieser Multiplikation anschaulich zu machen. Der Rechner hat vielmehr für diesen Fall bereits eine Assoziation von Zahlworten bereit. Sobald er 7×12 vor Augen hat, fällt ihm gedankenlos die Ziffer 84 zu. Es bedarf wohl keiner weitern Beispiele um zu erläutern, daß auf den verschiedensten Gebieten die kompliziertesten Operationen rein handwerksmäßig sein können, obwohl die Aneignung derselben ein ganz eingehendes Betrachten der Elemente voraussetzte.

Wenn also, um auf unser Beispiel zurückzukommen, einer hohen Zahl — etwa 53 — keine besondere individuelle Vorstellungsverbindung mehr zugesprochen werden kann, so darf daraus keineswegs gefolgert werden, daß auch der Entstehung der ersten Zahlbegriffe nicht ganz bestimmte Vorstellungen zu Grunde gelegen wären.

Bei dieser Gelegenheit muß überhaupt darauf aufmerksam gemacht werden, daß die enge Beschränkung, die wir hier beim Gebrauch von Tonverhältnissen und Tonvorstellungen bemerken, eine ganz allgemeine Eigenschaft alles menschlichen Denkens und Wahrnehmens ist. Man könnte fragen: Warum nehmen wir von Obertönen nur ungefähr die 11 oder 12 ersten wahr? Warum

legen wir unſeren Harmonien nur die Primzahlen 2, 3, 5 zu Grunde? Oder: warum gebrauchen wir nur zwei- und dreiteilige Rhythmen; weshalb nicht auch fünf- oder ſiebenteilige? Wir können nichts anderes darauf erwidern als: Aus demſelben Grunde, aus dem wir unter und über unſern ſieben oder höchſtens acht Oktaven keine Töne mehr wahrnehmen; oder aus demſelben Grunde, warum wir eine größere Schwingungsgeſchwindigkeit als ſie dem violetten Lichte eigen iſt, nicht mehr als Licht empfinden; aus dem gleichen Grunde, warum wir Temperaturen unter und über unſern gebräuchlichen Thermometerſkalen nicht mehr mit dem Gefühl unterſcheiden können. Das Empfinden iſt eben in allen Qualitäten auf eine ſehr enge Grenze innerhalb der objektiv unendlichen Möglichkeit gebannt.

Der Durdreiklang.

Fragen wir einen Muſiker, welchen Eindruck er von dem Durdreiklange habe, ſo wird die Antwort ſicher in dem Sinne lauten, es ſei hier ein durchaus konſonanter Klang gegeben, etwas in ſich abgeſchloſſenes, völlig befriedigendes, ein Akkord, der keiner Löſung bedürfe. Insbeſondere mit dem Molldreiklange verglichen bewirke er die Vorſtellung eines Luſtgefühles, eines ſich ſelbſt Genügenden, Fertigen, beſonders auch im Vergleich mit dem Hauptvierklang.

Derartige Charakteriſierungen ſind ſicher zutreffend. Einen Wert können ſie aber für uns erſt dann beſitzen, wenn ſie nicht bloß gefühlsmäßig behauptet werden, ſondern ſich auch irgendwie theoretiſch begründen laſſen. Daß dies mit Hilfe der Phyſik allein nicht möglich iſt, wird allerdings bald erſichtlich ſein.

Daß der Durdreiklang der konſonanteſte aller Akkorde iſt, braucht natürlich nicht erſt umſtändlich bewieſen zu werden. Sein Zahlenverhältnis iſt ja das denkbar einfachſte. Man könnte es mit der natürlichen Zahlreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6 ausdrücken, oder mit Vernachläſſigung der überflüſſigen Oktaven: 1, 3, 5. Hiemit iſt indeſſen nur erſt der befriedigende Eindruck auf das Gehör erklärt. Der Grund der äſthetiſchen Wirkung des Akkordes, wie ſie oben ausgedrückt wurde, muß aber tiefer liegen.

Soll eine Erscheinung als „schön" empfunden werden, so ist, wie schon früher angedeutet, ein Haupterfordernis hierzu, daß die Mannigfaltigkeit jener Erscheinung von einer das Ganze beherrschenden Einheit zusammengehalten, sozusagen beseelt sei. Einer schönen Kurve liegt ein algebraisches Gesetz zu Grunde. Andernfalls ist es nur eine bucklige Linie. Einer Pflanze, einem Tiere sehen wir an, daß in ihm ein gewisser einheitlicher Schöpfungsgedanke verwirklicht ist. Beim Anschauen eines durchaus harmonisch gebildeten Menschenleibes scheint es, als ob jeder Teil, jede Form desselben die Persönlichkeit, die Individualität des Betreffenden auf seine besondere Weise zum Ausdruck brächte. Bei solch ästhetischem Betrachten ist es keineswegs nötig, daß diese Einheitlichkeit mehr als bloß gefühlsmäßig zum Bewußtsein komme. Es wäre sogar von Uebel. Sobald das Reflektieren, das Nachrechnen anfängt, hört das ästhetische Empfinden auf.

Die hier gestellte Forderung ist nun gerade beim Durdreiklang in ganz hervorragender Weise erfüllt. Dieser Dreiklang ist ein Akkord, dessen Teile alle aus einem Tone entspringen, in ihm existieren und auf ihn zurückweisen. Es ist nicht der entfernteste Widerspruch in ihm. Diese Einheitlichkeit ist so bestimmt, daß weder Umstellungen noch Auslassungen sie beeinträchtigen. Ich mag die drei Töne c g e anordnen wie ich will, selbst c zu oberst, ihr Verhältnis, soll es überhaupt zu Bewußtsein kommen, kann nicht anders gedeutet werden, als das des Klanges C, denn es ist weder c und e im G, noch ist c und g im E enthalten. Am sinnfälligsten ist die Einheitlichkeit, wenn ich etwa e und g allein zusammenklingen lasse. Das Gehör ergänzt die beiden Töne — Nebenumstände ausgeschlossen — sogleich unwillkürlich zu c e g. Jede andere Ergänzung, etwa zu e g h oder zu a cis e g, wäre absichtlich hineingedacht. Die unbeeinflußte Wahrnehmung aber greift immer zur nächstliegenden Möglichkeit der Deutung. Im übrigen ist, wie später gezeigt wird, auch in e g h in erster Linie mit den Eigenschaften von e g als Terz und Quinte eines imaginären c zu rechnen.

Es muß ferner nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß der Charakter des Dreiklanges keineswegs an das starre

Nebeneinanderklingen seiner drei Töne gebunden ist. Der Akkord kann sogar in lebhaftester Weise melodisch figuriert mit Durchgangstönen ꝛc. umsponnen sein, ohne seine harmonische Natur zu verhüllen. Das Extrem dieses Falles wäre, daß ein Musikstück nur auf einem einzigen Durdreiklang stünde. Gibt man vorläufig zu, daß die Melodie für die Musik das ist, was für die Sprache der äußere Ton — Modulation und Accentuierung der Rede, während man die Harmonie dem Begriffsinhalte parallelsetzen mag, so kann man den Eindruck einer solch kuriosen Musik leicht deuten. Es wäre, als wollte jemand einen einzigen Gedanken — hier ein Lustgefühl — mit endlos vielen Worten ausdrücken.

Will man den Charakter des Durdreiklanges als eines in sich Fertigen, Abgeschlossenen aufrecht erhalten, so darf schließlich nicht übersehen werden, daß bisher stillschweigend eine Voraussetzung gemacht wurde, nämlich die, daß der Dreiklang absolut, d. h. ohne vorausgehende oder hinzugedachte andere Akkorde anzunehmen sei. Tut man das nicht, so muß man zugeben, daß auch der Durdreiklang unter Umständen eine Auflösung oder wenigstens eine Fortschreitung erheischt. Läßt man die Dreiklänge **F a c** und **C e g** mehrmals abwechselnd auftreten, so wird **C e g** keineswegs mehr als Schlußakkord befriedigen, aus dem einfachen Grunde, weil der Klang **C** jetzt selbst als Ausfluß eines andern Klanges empfunden wird. Er ist nur mehr ein Teil im Klange **F**. **C** ist 3. Teilton, **g** 9., **e** 15.

Die hier aufgestellte Charakterisierung des Durdreiklanges sowie deren Begründung wird wohl kaum einem prinzipiellen Widerspruch begegnen. Die allgemeine Schätzung dieses Akkordes bei den Musikern und Harmonikern spricht wenigstens dafür. Mit den Erklärungen ist man allerdings etwas sparsamer. Am meisten findet man noch die Behauptung vertreten, der Durdreiklang sei deshalb der allerkonsonanteste Akkord, sozusagen das Ideal eines Akkordes, weil er uns von der Natur schon vorgezeichnet oder gegeben sei. Dieser etwas religiös schillernde Satz hat aber eine bedenklich schwache Stelle. Richtig ist ja, daß die natürliche Obertonreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6 den Durdreiklang darstellt. Hier muß sich aber jeder sofort fragen: Wenn die absolute Konsonanz des Akkordes eine Folge der

natürlichen Ordnung seiner Töne ist, warum gilt dies nicht auch für die Fortsetzung der Reihe 7, 8, 9, 10, 11 ꝛc.? Warum ergibt sich mit Eintritt des 7. Tones sogleich ein ganz anderes Bild?

Für uns, die wir zur Erklärung die Zahlenvorstellungen herangezogen haben, ist dies kein Problem mehr, wie bei Besprechung der natürlichen Septime gezeigt wurde. Es muß aber hinzugefügt werden, daß auch vom Standpunkte der gewöhnlichen Musikästhetik aus die obige Frage ganz gegenstandslos ist; es müßte denn sein, daß irgendwo eine Absicht der gütigen Natur geoffenbart wäre, uns einen Normalakkord zu bescheeren. Ohne diesen Glauben dürfen wir aber höchstens fragen: Warum können wir von der Obertonreihe die ersten sechs so gut gebrauchen? Die Antwort kann nur lauten: Weil eben mit dem siebenten der Klang eine Dissonanz erhält.

Die Aufgabe dieses Abschnittes, nämlich die vom absoluten Durdreiklang bewirkte Vorstellung festzustellen, dürfte bereits nach der Behandlung der Grundintervalle als gelöst betrachtet werden, da ja der Durdreiklang nichts andres ist als das Zusammenklingen von Quinte und Terz. Hiemit tritt uns aber noch eine weitere Schwierigkeit entgegen. Wenn der „Enge des Bewußtseins" zufolge es schon unmöglich ist, nur zwei Objekte gleichzeitig in den Anschauungsfokus zu bringen, so kann das natürlich bei drei und mehr ebensowenig geschehen. Wir müssen also schlechterdings zugeben, daß die innere Anschauung des Durdreiklanges gewissermaßen sprungweise stattfinde, wie ja bekanntlich auch die Betrachtung des wirklichen Gesichtsfeldes ruckweise geschieht, ohne daß es uns störend auffällt. Das Bewußtsein heftet sich bald an den Grundton, bald an die Quinte oder an die Terz, entweder nach Willkür oder aus äußerer Nötigung meist melodiöser Natur. Das darf uns jedoch nicht abhalten, einen aus den drei Einzelwirkungen sich summierenden Gesamteindruck des Durdreiklanges anzunehmen. Dieser kann aber kein anderer sein, als das was an den dreien Gemeinsames zu finden ist, nämlich:

Die absolute Uebereinstimmung aller Teile einer Mannigfaltigkeit,

wußtsein fasse, ist im Grunde gleich. In **Ghd** wird allerdings das **ce** des vorhergehenden **Ceg** ausgelöscht. Dies geschieht aber auch im ersteren Falle. Denn die Konzentration der Aufmerksamkeit auf **g**, während **c** und **e** objektiv weiterklingt, ist ja auch nichts anderes, als ein Auslöschen der inneren Anschauung des **ce**. Freilich kann ich während des **Ceg** von **g** beliebig auf **e** zurückspringen, was während **Ghd** nicht geht. Es ist aber auch in **Ghd** nur die Erinnerung an das **c**, welche eine Beziehung zu **c** überhaupt ermöglicht.

Dasselbe gilt natürlich auch von **e** in **Egish**. Auch hier kann die Vorstellungsbewirkung des neu eintretenden **e** in **Egish** keine andre sein als jene, die dem **e** in **Ceg** zukommt. Die Auslöschung der Erinnerung an **Ceg** ist allerdings hier eine gründlichere. Allein die Beziehung von **C** zu **E** kann aus nichts anderem hergeleitet werden, als aus der Identität des **e** im Augenblick des Uebergangs.

Wir sind in diesem Abschnitte zum ersten Male einem Begriffe begegnet, der für die Folge von allergrößter Wichtigkeit ist, und der deshalb einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll, soweit das hier schon möglich ist. Es wurde vorhin begründet, warum die Anschauung des **G** nicht dieselbe Befriedigung gewähren kann wie die des vorausgenommenen Klanges **C**. Von diesem dagegen wissen wir, daß nicht bloß eine höhere Befriedigung (als **G**), sondern überhaupt eine absolute Befriedigung gewährt, jene wunsch- und restlose Ruhe der Anschauung, wie wir sie eben früher dem Durdreiklang an sich zugesprochen haben. Solange wir diese Eigenschaft am isolierten Durdreiklang wahrnahmen, hatten wir keine Veranlassung, sie gesondert zu betrachten. Wir könnten glauben, sie käme dem Durdreiklange unter allen Umständen zu. Hier nun sehen wir, daß sie ihm auch wieder genommen werden kann. Wäre der genannte **G**-dreiklang ohne vorausgehendes **Ceg** aufgetreten, so müßte er unstreitig *selbst* schon jene absolute Befriedigung gewähren. Ebenso sicher ist aber auch, daß diese mit Eintritt des **C** von **G** nicht mehr unbedingt sicher geleistet werden könnte. Der Grund davon ist bereits gezeigt. Mit Eintritt des **C** erscheint nämlich das **G** nur mehr als ein Teil eines andern Klanges (des **C**); wogegen die Herrschaft

des C durch Hinzutreten des G durchaus nicht beeinträchtigt wird.

Ist nun, wie hier das C, irgend ein Akkord imstande, die absolute Schlußbefriedigung auch im Wechsel mit anderen Akkorden auf sich zu behaupten, so sagt man, er sei

die Tonika

innerhalb dieses Akkordkreises.

Die Eigenschaft eines Tones oder Akkordes, als Tonika zu wirken, bezeichne ich hier und in der Folge immer als „Tonalität", welcher Ausdruck demnach keineswegs mit unserm Begriff „Tonart" gleichgesetzt sein soll.

Warum innerhalb der Akkordfolge C, G, C, G . . . . . eben das C die Tonalität für sich beansprucht, haben wir bereits gesehen. Es geschieht das nach jenem Gesetze, wonach die Erkenntnis sowie die Anschauung stets nach Erfassung des letzten ihr zugänglichen Grundes strebt, welches Gesetz hier als

„Gesetz der Einheit"

bezeichnet werden kann. Es wird sich indessen zeigen, daß auch noch ein anderer sehr mächtiger Faktor für die Feststellung einer Tonalität wirksam sein kann.

C—F.

Ein Schritt nach der Unterquinte ist hier zwar nichts Neues mehr. Wir hatten ihn ja schon in G—C. An sich wäre es ja gleich, ob wir zwischen C und G oder zwischen F und C hin- und herwechselten. Wir dürfen jedoch das Verhältnis C—F nicht so voraussetzungslos betrachten. Wir müssen sozusagen mit einem Vorurteil an die Sache herantreten, indem wir von nun an alle Akkordverbindungen vom Standpunkte der Tonika C aus anschauen wollen. Es soll dementsprechend die Eigenschaft eines Klanges z. B. von C als Tonika, um Worte zu sparen, von jetzt an durch die Bezeichnung |C| angedeutet werden. Ist diese Tonalität des C durch den Wechsel C, G, C, G . . . . festgestellt und es tritt nunmehr F a C ein, so ist das erste, was uns dabei auffallen wird, eine gewisse Frische des Eindrucks gegenüber der bisherigen Akkordwirkung. Das ist leicht zu erklären. Mit G trat zu C etwas, das in diesem schon enthalten war,

etwas das sich aus C ableiten läßt. In F ist gerade das Umgekehrte der Fall. Dieser Klang ist in C nicht enthalten, er bringt etwas ganz Neues in den Tonkreis hinein. Der ebengenannte Eindruck der Neuheit und Frische, die Vorstellung, daß hier etwas hinzukommt, läßt sich also schon leicht aus der physikalischen Theorie erklären. Einen etwas genaueren Eindruck könnten wir schon gewinnen, wenn wir den Schritt C—F mit dem gleich großen Schritt von G nach |C| vergleichen.

Es wurde oben entwickelt, in G sei die Anschauung des gegebenen Zustandes suspendiert, und die Rückkehr nach C sei mit einem gewissen Wohlgefühle verbunden. Diesem analog müssen wir nun sagen: Beim Eintritt des F (von C her) kommt ein Etwas zu Bewußtsein, zu dessen Anschauung bisher (in C) gar keine Veranlassung bestand. Was wir also früher (in G—C) erwartete Befriedigung nannten, das müssen wir jetzt einen unerwarteten Gewinn nennen. Wenn hier ein etwas trivialer Vergleich erlaubt ist, so kann man die Wirkung des |C|—F im Gegensatz zu G—|C| etwa so illustrieren. Ein Mensch, der einen gewohnten Genuß entbehrt, findet eine selbstverständliche Befriedigung beim Erreichen desselben. Ein andrer aber, der jenen Genuß noch gar nicht kannte, erfährt damit eine angenehme Ueberraschung. (Eine noch präzisere Darstellung folgt bei C—As.)

Daß die bis jetzt gewonnene Charakteristik des Schrittes |C|—F noch nicht genügen kann, wird man leicht einsehen, sobald man bedenkt, daß den Eindruck des Neuen auch jeder andere Klang machen muß, der im bisherigen Klang (in |C|) nicht enthalten ist.

Um die Vorstellungsbewegung in |C|—F festzustellen, haben wir uns natürlich zunächst an das Quintverhältnis überhaupt zu halten. Dieses kann hier aber nicht so ohne weiteres wie bisher angewendet werden, da ja hier die Quinte dem Grundton vorausgeht, oder — besser gesagt — da ja hier der gegebene Klang erst durch den folgenden (das F) zur Quinte gemacht wird.

Wir berühren hier einen Umstand, der für alles folgende von grundlegender Bedeutung ist und deshalb auch eingehender erörtert werden soll.

Gebe ich irgend einen Ton an und hierauf einen zweiten, so wird dieser mit jenem eine Intervallvorstellung veranlassen, auch ohne daß beide gleichzeitig klingen. Die Intervallvorstellung kommt auch zustande, wenn sie nur kurz nacheinander erscheinen. Die Erinnerung an den ersten Ton wird immer noch lebendig genug sein, um dem zweiten eine Intervallbedeutung aufzuzwingen. Ohne das wäre ja überhaupt kein Musizieren möglich. Das ist selbstverständlich.

Das Merkwürdige ist aber, daß umgekehrt auch der erste Ton noch nachträglich durch den zweiten eine veränderte Intervallbedeutung bekommen kann. Gebe ich c an, und dann erst e, so erscheint e natürlich als Terz. Daran ist nichts sonderbares. Das vorangehende c wird hier nicht alteriert. Schlage ich aber zuerst c an und dann as, so wird jetzt dieses as als Grundton zu c erscheinen. Das ist aber nicht denkbar, ohne daß das c nachträglich in der Erinnerung zu einer Terz umgewertet wird. Andernfalls müßte man überhaupt jede Beziehung der beiden Töne zueinander leugnen. Die Erinnerung an den ersten Ton (c) mag zwar noch so blitzartig geschehen, die Nachwirkung noch so kurz sein; im Augenblick des Wechsels kommt der Gegensatz doch als Vorstellungsprodukt zur Wirkung.

Wenden wir dieses auf unser |C|—F an, so gewinnen wir folgende Anschauung. In |C|—F geschieht zwar — was das bloße Tonverhältnis betrifft — äußerlich dasselbe wie in G—|C| — nämlich ein Schritt quintabwärts. Es ist aber ein großer innerer Unterschied, wie bereits unsere Buchstabenbezeichnung andeutet. In G—|C| (eigentlich in |C|—G—|C|) ist das G vor Eintritt des C als Quinte gedacht. In| C|—F aber wurde vorausgesetzt, daß der erste Klang (C) erst im Augenblicke des Wechsels zur Quinte gemacht wird, nachdem er vorher selbst Tonika war. Es wird hier in seinem Werte (als Tonika) degradiert. Das heißt aber für unsere Aufgabe:

Der Zustand, der bisher als bewußter (Ich-)Zustand galt, erscheint jetzt dem neuen Zustand gegenüber als ein unbewußter. Erst mit dem neuen, jetzigen Zustand (dem F) taucht die Anschauung in das eigentliche Bewußtsein auf.

Nach unserer bisherigen Terminologie konnten wir bei G—|C| sagen: Das „Ich" kehrt zur Anschauung seiner selbst

zurück. Hätten wir in der ganzen Musik nur eine einzige Tonika, so könnten wir ungehindert den Ausdruck „Ich" für die „Grundtonvorstellung" brauchen. Die Analogie zwischen beiden würde bis ins einzelne stimmen. Mein „Ich" ist einzig das Maß aller Dinge. Ein jeder beurteilt die Außenwelt von seinem eigenen Standpunkte aus. Das Ich ist für jeden das Absolute, das einzige im Wechsel der Erscheinungen Feststehende.

Den gleichen Wert hat für die Gesamtheit der Töne eines Klanges dessen Grundton. Er ist das gemeinsame Maß aller Teiltöne. Er ist das einzige absolut befriedigende Objekt der Anschauung, der ruhende Pol, das Ich. In der Quinte wendet sich die Anschauung von diesem ab, die Quinte stellt das zeitweilige Nichtbewußtsein, das Unter-Ich dar. In der Terz geht die Anschauung über das Urobjekt des Bewußtseins hinaus — auf das Außer-Ich, die Außenwelt.

Mit dem Auftreten weiterer Grundtöne hat aber die Deutung der Tonikavorstellung als „Ich-Vorstellung" seine Schwierigkeit. Man kann niemand zumuten, mehrere wechselnde Ich für dasselbe Denken anzunehmen. Ein Wechsel der Tonika käme so einem Hinüberschlüpfen von einem Ich ins andere gleich. Wir werden also am besten tun, die Tonika als den jeweiligen Anschauungsstandpunkt zu bezeichnen.

Bei diesem Tausch verlieren wir übrigens durchaus nicht so viel, als es scheint, wenn man bedenkt, daß das „Ich" schließlich auch nichts anderes ist, als ein Anschauungsstandpunkt — vielleicht eines Universalbewußtseins — in der Welt der Erscheinungen. Bei dieser Betrachtungsweise dürfen wir in gewissem Sinne sogar von einem Wechsel des Ichs sprechen. Wer möchte etwa behaupten, daß sein Ich seit seiner Kindheit dasselbe geblieben sei! Was ist eigentlich mein Ich? Doch nur die Summe meiner jeweils gerade gegenwärtigen Vorstellungen, der augenblicklich präsente Bewußtseinsinhalt. Unsern ganzen Erinnerungsvorrat können wir ja doch nie auf einmal in den Bewußtseinsfokus bringen. Kommt es nicht auch oft genug vor, daß wir eine Ueberzeugung von einer Sache von Grund aus ändern! Ist das nicht wenigstens teilweise ein Wechsel des Ichs! Es gibt aber noch tatsächlich ein Hinüber-

ſpringen von einem Ich-Zuſtand in einen andern, von einer Bewußtſeinsſtufe in eine höhere oder tiefere, nämlich den Wechſel von Wachen und Träumen. Wenn ich plötzlich erwache, ſo iſt das doch nichts anderes als ein Herausſchlüpfen aus einem niedrigern Bewußtſeinsgrad in einen höheren; eine wahre Häutung des Ichs.

Die vorher für den Wechſel |C|—F aufgeſtellte Vorſtellungsbewegung braucht nunmehr nicht weiter zu befremden. Wenn dort behauptet wurde, das Ich trete hier plötzlich auf eine höhere Bewußtſeinsſtufe über, ſo iſt das ein Vorgang, der im Erwachen aus dem Traum die auffallendſte Analogie beſitzt.

C—G mit C—F abwechſelnd.

Die Aufſtellung, daß in |C|-F die Tonalität von |C| nach F gezogen wurde, gilt natürlich zunächſt nur mit der Einſchränkung, daß dieſe Akkordfolge iſoliert, d. h. ohne vorhergehende andere Töne, daſtehe. Es iſt wohl vorauszuſehen, daß der Muſiker ſofort auf unſer anerkanntes C-dur hinweiſen wird, in welchem ſich ja C, G und F ganz gut miteinander vertragen. Das muß gewiß im allgemeinen zugegeben werden. Da wir jedoch von unſerer Behauptung (über |C|-F) nichts ablaſſen können, ſo muß wohl die Feſtigkeit der Tonalität C im Akkordkreiſe |C| G F, dem ſogenannten C-dur, noch an beſondere Bedingungen geknüpft ſein.

Fragen wir zunächſt: Was geſchieht, wenn wir auf |C|-F den Klang G folgen laſſen? In C-F war die Tonalität wie gezeigt, auf F übergegangen. Gehen wir nun erſt wieder nach G und dann nochmals auf F zurück, ſo werden wir gewahr werden, daß jetzt das letzte F nicht mehr als Schluß befriedigt. Das iſt leicht einzuſehen. Mit G iſt nämlich ein ſtarker Gegenſatz eingetreten, F-G, der nach Vermittlung verlangt. Dieſe liegt natürlich nur in C, welche denn auch in der eben aufgeſtellten Reihe: C-F-G-C vollſtändig als Schluß genügt. Dieſe Befriedigung hat allerdings noch andere Gründe. Hätte man die Reihe ſo geſtellt: C-G-F-C, ſo wäre die Wirkung des C als Schlußtonika mindeſtens etwas zweifelhaft. Man bemerkt ſofort, daß die erſtere Akkordfolge C-F-G-C den Vorteil hat, daß ihr letzter Schritt quintabwärts geht. Dieſer aber gibt immer etwas Er-

frischendes, Befreiendes, weil er eben ein Schritt vorwärts ist. Außer diesem ist für die Tonalität des C noch ein andrer günstiger Umstand vorhanden, ein Umstand, der für das Verständnis der „Tonart" von prinzipieller Wichtigkeit ist. In der Reihe C-F-G-C isoliert betrachtet, hat zuerst C die Tonalität. Diese wird im zweiten Akkord nach F gezogen. Träte jetzt sogleich wieder ein C ein, so hätte dieses wohl nicht ganz zweifellos die Kraft, die Tonalität wieder auf sich zu ziehen, wenn auch die Erinnerung an das erste tonische C noch etwas nachwirkt. Läßt man aber dem Schluß-C erst noch G vorausgehen, so wirkt dies — abgesehen von der vorhergenannten Ursache — noch dazu in der Weise, daß es die Erinnerung an das F wieder auslöscht und die frühere an das C wieder kräftig zur Wirkung kommen läßt. Es ist hier ein Verhalten, wie beispielsweise beim Biegen eines elastischen Drahtes. Ist dieser etwa einen Zentimeter zu weit nach links verbogen und ich will ihm wieder die ursprüngliche gerade Stellung geben, so genügt es nicht, ihn nur einen Zentimeter nach rechts zu drücken. Ich muß ihn vielmehr etwa zwei Zentimeter nach rechts biegen, weil er beim Freilassen doch wieder halbwegs zurückgeht.

Wie man leicht einsieht, ist eine Tonalität durch deren Unterquint-Dreiklang immer in ihrem Bestand mehr oder minder gefährdet. Diese Gefahr drängt aber das Gegengewicht der Oberdominante stets kräftig zurück. Die Unterquinte ist denn auch, wie bei allen Volksliedern, Tänzen und dergl. zu sehen ist, immer stark in der Minderheit und regelmäßig erst gegen Schluß einer längeren Periode verwendet. Der Wert dieser letzteren Maßregel ist leicht ersichtlich. Hatte nämlich eine Tonika längere Zeit die Alleinherrschaft in einem Musikstücke, so mußte sie sich endlich im Gedächtnis des Hörers festlegen, daß selbst größere harmonische Abschweifungen sie nicht mehr so leicht verdrängen können. Wir sehen denn in der Tat in sehr vielen Symphonie- und Sonatensätzen und dergl., daß gegen Ende derselben der Unterquinttonart noch der breiteste Raum gegönnt wird, daß aber trotzdem die Originaltonika, gleichsam aus Gewohnheitsrecht, bei ihrer Rückkehr ihre volle Wirkung tut, d. h. als Schlußharmonie befriedigt. Es ist eben hier, wie wir es im gewöhnlichen Leben auch finden. Wie da nicht

immer der Recht behält, der seine Sache logisch beweist, sondern wer am längsten und am lautesten schreit, wer es versteht, die Menge in Stimmung zu bringen, so auch auf unserm harmonischem Gebiete. In **F G C** hätte eigentlich das **F** das Anrecht auf Tonalität. Es schließt **C** und **G** als Teile in sich. Für gewöhnlich ist aber schon lange vor Ankunft des **F** die Tonalität des **C** so im Gedächtnis festgesetzt — „historisch" legitimiert — der Hörer ist schon so auf **C** gestimmt, daß diese Voreingenommenheit für diese Tonalität nicht so leicht gelockert wird. Dieser Umstand ist in der ganzen Musik von großer Bedeutung. Man darf ihn denn auch deshalb als besonderes Gesetz formulieren, welches man als

Gesetz der Trägheit,

oder höflicher ausgedrückt als Gesetz der Beharrung bezeichnen mag. Daß die Neigung, eine vorgefaßte Meinung festzuhalten, in der Musik sehr stark ist, kann man aus folgendem Versuch ersehen. Wenn wir am Klavier oder auch nur in Gedanken von einem Durdreiklang aus immer quintaufwärts zum nächsten und wieder nächsten fortschreiten, so bemerken wir bald, daß dies eine sehr minderwertige Musik gibt. Es kann sich eben hier keine Tonalität festsetzen. Bevor irgend ein Dreiklang Zeit hätte, sich zur Tonika zu verdichten, wird er schon wieder verdrängt. Die umgekehrte Reihenfolge ist nicht weniger peinlich. In **C-F** rückt die Tonalität zwar noch ganz willig nach **F**. In **F-B** auch noch ziemlich leicht. In **B-Es** ist man aber der Verschiebung schon etwas müde. Sehr bald aber bekommt diese Fortschreitungsart den Charakter des Gewaltsamen. Die Erinnerung an eine kaum festgestellte Tonalität läßt sich nicht alle Augenblicke aufs neue auswischen. Wie man sieht, wirkt in dieser Reihe das Gesetz der Trägheit weitaus stärker als jenes der Einheit. Die fortgesetzte Wiederholung des an sich interessanten Schrittes quintabwärts stumpft sich ab, wie ein guter Witz seine Wirkung einbüßt, wenn man ihn oftmals hört. In beiden Reihen kommt zudem das Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit nicht zur Befriedigung. Es wird zwar nicht ein einziger Akkord wiederholt, aber es ist immer die nämliche Fortschreitung. Vergleicht man die beiden Reihen hinsichtlich der Vorstellungen die sie bewirken, so findet man, wie vorauszusehen,

eine ganz bestimmte Gegensätzlichkeit. Beim Anhören der quintaufsteigenden hat man das Gefühl, als würde einem fortwährend etwas entzogen, oder als würde man nach rückwärts gedrängt. In der andern, quintabwärts, ist es, als würde einem immer etwas neues aufgezwungen oder als würde man immer vorwärts gestoßen. In beiden Fällen ein höchst unerquicklicher Eindruck. Dieser Umstand läßt ganz deutlich durchblicken, warum sich der Wirkungskreis einer Tonika im Quintengeleise nicht leicht weiter als höchstens über drei oder vier Glieder erstreckt. Der sicherste Besitz z. B. der Tonika C ist entschieden C und G; weiterhin noch F, und nach der andern Seite D (Ueber-Dominante genannt). Bewegt sich das Musizieren innerhalb |C|-G mit Einschluß der Oberquint „Neben"-Tonart G, so kann uns die Gültigkeit der Tonika C keine Sorge machen. G ist nicht stark genug, um die Tonalität auf sich zu ziehen. Wird dagegen wie gewöhnlich die Unterquinte berührt, so stehen wir vor der Frage: Welche Vorstellung stellt sich bei der Anschauung des Unterquintklanges ein, wenn dieser trotz seiner Ueberlegenheit die Tonalität nicht auf sich zieht?

Ist im Wechsel von C und G die Tonalität [C] festgelegt, so ist auch hier noch gewiß, daß die Anschauung des F jenes überraschende Lustgefühl gewähren wird, das die plötzliche Bekanntschaft mit einem überlegenen Zustande unfehlbar erweckt.

Unter dem starken Wirken des Trägheitsgesetzes ist es aber ein ganz gewöhnlicher Vorgang, daß das Subjekt auf seinem Standpunkte beharrt, von wo aus es jenen überlegenen Zustand (in F) zwar mit Lustgefühl anschaut, ihn aber — bei der nur kurzen Einwirkung — doch nicht zum eigenen Standpunkt macht.

|C|—E.

Die der großen Terz entsprechende Vorstellung ist, wie gezeigt, die des Ander-Seienden, des Seins außer dem Ich. Die Ich-Vorstellung ist Bedingung der Ander-Vorstellung. Diese hat ohne jene keine Existenzmöglichkeit. Beide können eigentlich ohne einander gar nicht existieren, denn auch die Ich-Vorstellung kann nur entstehen, indem sie sich von der Vorstellung „Anderes" absondert.

Wir begegnen nun der Frage: Was geschieht, wenn auf **C e g E gis h** folgt? d. h. wenn **e** vom **C** isoliert wird? Daß dieser Uebergang keine rechte Befriedigung gewährt, davon wird sich jedermann selbst überzeugen. Man fühlt das am lebhaftesten, wenn man unmittelbar nach C-dur ohne weiteres auf **E gis h** fortmusiziert. Trotz des Stehenbleibens auf **E gis h** will sich **e** nicht so recht als Tonika festsetzen. Es ist etwas Ungerechtfertigtes, Gewaltsames, Unfertiges in diesem Uebergang; es ist ungefähr als ob einem der Boden unter den Füßen weggezogen würde. Eine sofortige Rückkehr zur C-Tonart wird hier wie eine Erlösung empfunden. Der Uebergang in die Tonart der Oberterz wird denn auch verhältnismäßig selten angewendet. Zur Erklärung dieser Eindrücke dienen uns folgende Erwägungen. Folgt **E gis h** auf **C e g**, so wird mittelst **h** und **gis** die Erinnerung an **C g** selbst sofort ausgelöscht. Es bleibt nur mehr **e** davon übrig. Dieses kann aber jetzt keineswegs als ganz isolierter Toneindruck gelten. Nach dem Augenblick des Wechsels zweier Akkorde muß ja die Beziehung zwischen beiden immer noch eine Strecke lang nachwirken. Andernfalls wäre alles Musizieren unmöglich. Der Harmonieaustausch hätte ja sonst nicht das leiseste Interesse. Das **e** wird also, nachdem der Klang **C** selbst von der Bildfläche verschwunden ist, dennoch eine kleine Zeitlang seine Färbung als Terz eines Klanges beibehalten, wenn auch dieser Klang jetzt unbekannt ist. Ja das Interesse an diesem **E** liegt jetzt gerade darin, daß sein Terzcharakter nunmehr isoliert zur Wirkung kommt. Wenn wir, in einem Durklange stehend, den Blick von Grundton nach der Terz richten, ist das gleichnisweise so, als ob jemand von seinem Heim aus in der Umgegend herumschweifte. Wenden wir dieses Bild auf das Verschwinden von **C g** an, so können wir sagen, dem Herumschweifenden ist jetzt plötzlich die Heimkehr abgeschnitten; ja er weiß gar nicht mehr, wo er zu Hause ist. Er hat nur mehr ein dunkles Gefühl, daß er irgendwo ein Heim hatte. Bleibt er jetzt an der Stelle, so kann ihm diese allerdings selbst zur Heimat werden, d. h. das **E** wird jetzt selbst alsbald die Geltung einer Tonika gewinnen. Der Umstand freilich, daß der Uebergang hier wie dort unfreiwillig oder

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

unvorbereitet war, läßt auf beiden Gebieten keinen rechten Genuß aufkommen.

Kehrt man von E nach C zurück, so müßte der rein harmonischen Theorie zufolge dieses C sogleich die volle Schlußbefriedigung geben, ähnlich wie in der Reihe C-G-C das letzte C den gleichen Eindruck als Tonika macht wie das erste. In der Reihe C-E-C hat aber erfahrungsmäßig die Rückkehr des C etwas ziemlich Gezwungenes an sich. Man erwartet nach E am liebsten den Akkord a c e. Das hat aber lediglich einen melodischen Grund. In C-E lauten die Stimmführungen g-gis und c-h, was einen starken Antrieb nach a darstellt. Das e gis h erscheint dem C gegenüber melodisch als ein Interimszustand, wo man natürlich nicht stehen bleiben, aber auch nicht unverrichteter Dinge umkehren will. Läßt man jetzt a c e folgen, so ist allem Genüge geleistet. g gis vollendet seinen Schritt nach a und das e findet zugleich seinen Grundton C wieder.

Könnte man diese melodische Wirkung ausschalten, so verliefe die Reihe C-E-C ebenso selbstverständlich, wie C-G-C. Dies geschieht aber tatsächlich, wenn man bei der Anschauung des C-Dreiklanges den Blick von c weg auf e heftet. Man wird das vielleicht bestreiten. Ob aber innerhalb C e g oder in der Akkordfolge C-E-C die Aufmerksamkeit den Weg c-e-c macht, das ist wesentlich gleich. Im ersten Fall ist die Ablenkung freiwillig, im zweiten durch gis und h erzwungen. Allerdings lassen die Nebeneinflüsse den letzteren Vorgang nicht rein vor sich gehen.

Es wird nach alledem zugleich klar sein, weshalb eine Kadenz C-E-C nach Analogie von C-G-C nicht möglich ist. Alle die Umständlichkeiten von C-E-C sind in C-G-C nicht vorhanden. Der Schritt C-G ist ein Zurückziehen des Bewußtseins in sich selbst, ein Minus. Die Rückkehr zu C stellt hier ein Wiedererlangen des Verlorenen dar, was ein Lustgefühl ist. Der Schritt C e g-E gis h aber ist ein Hinausschreiten über den Anfangszustand, bei der die einfache Rückkehr unter den begleitenden Umständen wie eine zwecklose Beunruhigung erscheint. Zudem drängt die melodische Bewegung in C e g-E gis h von C weg, in C-G-C aber nach C zurück.

|C|—As.

Daß der Uebergang von der Tonika C nach As c es sehr befriedigend sein wird, vermuten wir schon daraus, daß er das umgekehrte Verhältnis gegen das unschöne C-E ist. In der Tat wirkt kein Dreiklangswechsel mit solch plötzlich wohltuendem Erfolg, als der nach der Unterterz. Es ist das unmittelbar erklärlich. Das As bringt noch weit mehr als das F etwas gänzlich Neues, in C-dur noch nicht Vorhandenes zu Gehör. Mit As tritt ein Zustand ein, der das bisher allein herrschende C als etwas Abhängiges in sich faßt. Die alte Tonika wird hier mit einem Schlage entwertet. Sie ist nur mehr eine Dependenz der neuen. Die hier stattfindende Vorstellungsbewegung mag zunächst so dargestellt werden: Mit dem Wechsel taucht die plötzliche Erkenntnis auf, daß der bisher für original gehaltene Zustand (das C) in Wahrheit kein solcher ist; daß er vielmehr nur unbewußter Weise das Anderseiende zum jetzt erst erreichten wahrhaften Originalzustand (As) war. Das frühere Gleichnis anwendend können wir sagen: Was mir bis jetzt mein heimischer Standpunkt war (das C als Tonika) wird plötzlich, wie beim Erwachen aus einem trügerischen Traum, als etwas Fremdes, Jenseitiges, Gewesenes erkannt, während ich den jetzigen Zustand als mein wirkliches Heim gewahr werde. Es ist einleuchtend, daß diese jähe Erkenntnis mit einem deutlichen Lustgefühle verbunden sein muß; ebenso, daß eine Rückkehr zum früheren Zustand — zu C — nur unwillig geschieht, wenn dieses nicht etwa ganz besonders fest schon vorher als Tonika eingewurzelt war.

Vergleicht man |C|-As mit |C|-F, so könnte man sich bei oberflächlicher Betrachtung leicht versucht fühlen, diese beiden Schritte für gleichartig zu halten. Richtig ist ja, daß jeder in seiner Wirkung etwas Ueberraschendes, Erfrischendes zeigt, C-As noch mehr als C-F, hier wie dort kommt ja etwas ganz Fremdes zu Klang C hinzu. Eine bloß graduelle Unterscheidung kann aber hier selbstverständlich nicht genügen, da ja bei den durchaus verschiedenen Zahlverhältnissen auch ein wesentlicher Unterschied der Vorstellungen statthaben muß.

In |C|-F sahen wir zurückblickend, daß der vorher als endgültig genügende Zustand (C) nach dem Wechsel nur mehr als ein Unbewußtseinszustand gelten konnte.

In |C|-As dagegen erkennen wir, daß jedes bisher für das „Ich" gehaltene (C) selbst nur die Außenwelt (das Ander-Seiende) eines noch tiefer liegenden Ich-Bewußtseins (As) ist. Bildlich gesagt: Der bisher dafür gehaltene Kern wird jetzt selbst als Schale eines erst entdeckten Kernes erschaut.

Die Vorstellungsverschiebung ist in beiden Fällen mit einem deutlichen Lustgefühl verbunden. Es findet jedesmal ein Vordringen zu neuer unerwarteter Anschauung statt.

In |C|-F haben wir nach dem Wechsel das Gefühl, als seien wir jetzt erst in den Besitz des Bewußtseinszustandes gelangt.

In |C|-As stellt sich mit As das Empfinden ein, als hätten wir jetzt das eigene Selbst abgestreift.

Der Vorschritt in C-F ist mehr extensiv, der in C-As geht sozusagen nach innen. Es wäre jedoch falsch, die beiden Schritte als direkte Gegensätze aufzufassen. Sie liegen vielmehr in ganz verschiedenen Richtungen. Wirkliche Gegensätze sind z. B. C-G C-F. Der Quintenschritt und der Terzenschritt aber schließen einander ganz aus, wie etwa Raum und Zeit, oder wie zwei zueinander senkrechte Dimensionen.

Will man noch eine besondere Bestätigung der gegebenen Charakteristik von C-F und C-As, so findet man eine solche in deren Negativen C-G und C-E. Die ästhetische Wirkung dieser Akkordwechsel ist deutlich als das Gegenteil von „Ueberraschung", oder von „Erfrischung" zu spüren. Man hat hier wie dort das Gefühl, daß sich die Anschauung zu etwas schon Dagewesenem hinwendet, das Gefühl einer Verminderung des Bewußtseinsinhaltes, was keineswegs als eine Steigerung des Lustgefühles gelten kann.

Einige andere Verbindungen von Durdreiklängen.

Es braucht wohl kaum besonders erläutert zu werden, daß die Vorstellungsverbindungen in allen übrigen Durdreiklangsfolgen unmittelbar aus jenen in C-G, C E und deren Umkehrungen C-F und C-As abzuleiten sind. Ist z. B. C-D gegeben, so ist selbstständlich, daß die Beziehung des D zu C nur über G hinüber

verstanden werden kann; d. h. D ist die Quinte der Quinte von G. Wir finden in ähnlicher Weise:

in C-H ist h die Quinte der Terz von c. Umgekehrt in C-Des;

in C-A ist a die Terz der Unterquinte von c. Umgekehrt in C-Es;

in C-Ges ist c die Quinte der Terz der Quinte von ges.

Nach Umständen können die Verhältnisse auch in umgekehrter Reihenfolge genommen werden. So ist z. B. in C-H das h die Quinte der Terz von c. Es ist aber auch die Terz der Quinte von c.

Erinnert man sich außer diesem nochmals an das Gesetz, wonach nicht bloß der neueintretende Akkord vom ersten, sondern auch noch der erste vom zweiten nachträglich erinnerungsweise in seiner Bedeutung beeinflußt wird, so hat man sogleich eine bestimmte Methode für die Lösung der hier gegebenen Aufgaben. Zugleich soll hier nochmals an die eingangs gestellte Voraussetzung gemahnt werden, daß in allen folgenden Verbindungen der erste Dreiklang immer als bisher gültige Tonika angenommen ist.

|C|—D.

Hätte ich den Eindruck dieses Schrittes unmittelbar nach dem Gefühl zu schätzen, so würde ich ihn bezeichnen als: Wiedererinnerung an etwas schon Dagewesenes. Dies ist unschwer auch theoretisch abzuleiten. Das Erste, was wir finden, ist, daß |C| zu einer Unterdominante umgewertet ist, sobald wir es nur für einen Augenblick ins Gedächtnis zurückrufen. Der Schritt von der Unter- zur Oberquint ist uns aber als F-G bereits bekannt. Jene bedeutet das Anschauen eines „Ueber"-Zustandes, dieser einen Latenzzustand. Die Gegenüberstellung beider zog natürlich schließlich die Notwendigkeit des vermittelnden Normalzustandes (der Tonika) nach sich. Dies geschieht natürlich auch hier in |C|-D. Die Tonalität wird nach G gezogen. Die Vorstellungskombination ist demnach in diesem Augenblick folgende: Ich kehre zu dem früher behaupteten Zustand zurück, indem ich zugleich gewahr werde, daß der eben noch eingenommene Zustand jener der nächst höhern Bewußtseinsstufe war.

Es ist natürlich auch hier, wie bei jedem Tonikawechsel das Gefühl der Ueberzeugung da, daß der neu gewonnene Zustand der eigentlich richtige sei. Der Uebertritt nach der großen Sekunde aufwärts gehört nicht zu den reizvollen. Es stellt stellt eben ein Minus dar. Er gibt für sich nur ein Spannungsgefühl. Ein eigentliches Lustgefühl erscheint erst mit der Tonika. Doch ist auch dieses nur dann vollwichtig, wenn das G von früher her noch fest als Tonika in Erinnerung ist.

Ein Umstand, der hier noch Beachtung verdient, ist der, daß statt D fis a ebensogut D fis a c stehen kann. Der Grund liegt offen genug. Der Gegensatz, den D fis a c an sich darstellen würde, ist hier ohnehin schon in C-D vorhanden.

|C|—B.

Läßt man auf die Tonika C den Dreiklang B d f folgen, so befriedigt C, wenn man wieder zu ihm zurückkehrt, nicht mehr als Tonika. Wenigstens vorübergehend. Es ist durch B zu einer Oberquint herabgesetzt, womit eine Spannung erzeugt ist, die nur durch F zu lösen ist. Nur wenn C vorher schon lang und sehr deutlich als Tonika im Bewußtsein war, wird es das F wieder verdrängen. Die Vorstellung, welche mit dem B eintritt, ist jene, welche allgemein dem Unterquintdreiklang eigentümlich ist. B wird nämlich hier als Unterquinte empfunden, aus demselben Grunde, warum in C-D das D als Oberquinte galt. Die Beziehung des B zu C kann eben wieder nicht anders gedacht werden, als auf dem Wege über F.

Vergleicht man die Schritte |C|-D und |C|-B bezüglich ihrer weiteren Lösung, so bemerkt man, daß beim letzteren das einfache Hinstellen der vermittelnden neuen Tonika (F) nicht sofort genügt, wie dort bei C-D das einfache G. Wir verlangen vielmehr, daß dem F erst nochmal C vorangestellt werde, damit nämlich auch hier der Schlußakkord mit dem Schritte quintabwärts eintrete. Der Schritt quintabwärts aber ist deshalb allein als Schluß tauglich, weil er ein Plus, also eine Befriedigung darstellt, während der Schritt quintaufwärts ein Minus ist, also das Gefühl einer Entziehung erweckt.

|C|—H und |C|—Des.

Läßt man auf die Schluß-Tonika C unerwartet **H dis fis** oder **Des f as** folgen, so gibt beides den Eindruck von etwas ganz Fremdartigem, zugleich Spannungsvollem; ganz anders als bei C-D, wo man sich trotz dem Tonikawechsel gleich wieder heimisch fühlt. Kehrt man zu C zurück, so findet man sofort, daß dieses jetzt nicht mehr als Tonika genügen kann. Man wird zugleich fühlen, daß das H jetzt den Eindruck einer Dominante macht, während C jetzt merkwürdiger Weise, wie eine Unterdominante wirkt. Umgekehrt bei C-Des, wo C in der Rückerinnerung den Wert einer Dominante gewonnen hat. Man wird dementsprechend bei genauerer Betrachtung auch bald den Unterschied in der Vorstellung dabei herausfinden. So fremd das **H dis fis** auch anmutet, so ist ihm doch eine plötzliche leise Erinnerung man weiß nicht an was beigemischt. C-H ist in dieser Hinsicht ein Parallelfall zu C-D. Wie **d fis a**, so ist auch **h dis fis**, allerdings noch viel weitläufiger, als Teilklang im Klange C zu finden. D ist 9., h ist 15. Teilton davon. Bei C-Des ist es umgekehrt; C ist Teilklang in **Des**. Das **Des** bringt dementsprechend auch etwas völlig Fremdes gegenüber der Tonika C. Eine nähere Charakterisierung der betreffenden Tonvorstellung kann hier natürlich nur mit Hilfe von **As** aufgestellt werden, welches ja das Zwischenglied zwischen C und **Des** bildet.

Wollte man nun die fragliche Vorstellung wirklich in Worte fassen, so müßte man, — da **Des** die Unterquinte der Unterterz von C ist — ein ganz ungeheures Satzgebilde herstellen. Wir können uns indessen begnügen, so zu sagen: Die Anschauung nimmt in |C|-**Des** dieselbe Richtung wie in |C|-**As**. Sie überspringt aber die mit **As** gegebene Vorstellung und geht gleich zu jener über, welcher sich zu dieser (in **As**) verhält wie der nächsthöhere Bewußtseinszustand zum gegebenen (F zu C).

Man könnte mit Vertauschung der Faktoren auch sagen: **Des** ist die Unterterz der Unterquint von C und dementsprechend so ableiten: Die Anschauung nimmt in |C|-**Des** dieselbe Richtung wie in [C]-**F**. Sie überspringt aber die dem **F** entsprechende Vorstellung und greift statt ihrer gleich jene, zu welcher sich diese (in **F**) verhält, wie das Ander-Seiende (die Außenwelt) zur Ich-Vorstellung.

Es wird das auf das Gleiche herauskommen, wofür wir uns auf die nun mittelbare Wirkung berufen können. Der Eindruck, den [C]-As macht, ist offenbar auch in [C]-Des vollständig vorhanden. Es ist aber auch der von C-F ganz darin zu erkennen. Es wäre jedoch müßig zu streiten, ob dieser oder jener zuerst da ist. Man wird ebensowenig fragen, ob 15 zuerst 3 mal 5 oder 5 mal 3 ist. Es ist eben beides zugleich.

Die Bestätigung hiefür finden wir auch noch in der sogenannten Auflösung. C und Des ist ein starker Gegensatz, der als solcher seine Vermittlung haben will. C und Des haben aber zwei Wege, über die ihre Beziehungen heimlich stattfinden, nämlich as und f. Der geeignetste Akkord ist zur Auflösung der neu entstandenen Dominante C e g ist aber tatsächlich f a s c, eine Kreuzung sozusagen zwischen F und As.

Es darf schließlich nicht übersehen werden, daß in [C]-Des auch noch ein melodischer Umstand mitwirkt, um dem Des ein überwiegendes Interesse zu verleihen, nämlich der, daß die Stimmen aufwärts gehen.

Die analoge Bedeutung hat für C-H die melodische Abwärtsschreitung der Stimmen. Der starke harmonische Gegensatz von C und H läßt natürlich ebenso wie C-Des eine Vermittlung erwarten. Die augenblicklich befriedigendste wird e g h sein; denn die Beziehung von c zu h geht über e und g. Die mit H eintretende Vorstellung wurde bereits oben angedeutet. Sie ist, genauer ausgedrückt, eine dunkle Erinnerung an einen Zustand, der mit C bereits überwunden war. |C|-H ist ein Schritt nach rückwärts, während |C|-Des ein entschiedenes Vorschreiten darstellt.

|C|—A.

Einer der lebhaftesten Uebergänge ist |C|-A. Es wirken hier drei Faktoren zusammen. Erstens ist |C|-A ein Schritt nach der Unterquintseite. Zweitens ist A eine Terz. Drittens ist die Stimmführung c-cis ein starker melodischer Antrieb nach aufwärts. Es erschiene geradezu widersinnig, hier unmittelbar wieder nach [C] zurückzukehren. Der starke Gegensatz C-A verlangt vielmehr eine Vermittlung. Der gemeinschaftliche Mittelklang wäre eigentlich F. Das reine F a c würde aber dem melo-

dischen Antrieb c-cis nicht Genüge leisten. Man gibt deshalb dem **F a** (statt c) lieber ein **d** bei, womit ein Akkord **d f a** entsteht, der als vorübergehende Auflösung in beiden Beziehungen vollauf befriedigt. Für dauernd wird er allerdings die Tonalität nicht auf sich ziehen.

Die Wirkung, die |C|-A auf das Vorstellungsspiel macht, besteht hier augenscheinlich zunächst in einer lebhaften Erwartung eines Kommenden, was wohl zumeist auf Rechnung des melodischen Faktors kommt. Als dieses Kommende wird aber etwas erwartet, was dem C an Vorstellungsinhalt überlegen ist. Dieses Plus muß aber hier ein F sein, nach welchem eben das bereits vorhandene A, als ein Teil desselben, ein Verlangen weckt.

Das Verhältnis von |C|-A wird noch besser verstanden werden, wenn man das ganz ähnliche |C|-E damit vergleicht. Wie man bei der Terz E das schließliche Erscheinen ihres Grundtones C verlangt, so erwartet man bei der Terz A deren Grundton F. Wie aber dieses Bedürfnis dort nicht mit dem einfachen Aneinanderreihen von |C|-E-C befriedigt wird, ebensowenig hier bei |C|-A-F. Es ist hier wie dort ein melodischer Anstoß vorhanden — g-gis, bezw. c-cis —, welche das Hinzukommen der kleinen Unterterz veranlaßt. |C|-E erheischt |C|-E a c e wegen g gis a, |C|-A erfordert |C|-A-d f a wegen c cis d. In beiden Schritten |C|-E und |C|-A ist der neue Dreiklang etwas Aufstörendes, welches im darauffolgenden Molldreiklang seine sofortige Beruhigung erfährt. Eine weitere Uebereinstimmung ist endlich, daß sowohl in E als in A ohne auffallende Aenderung die kleine Septime beigemischt werden kann, nachdem dieser Ton ohnehin schon im vorangehenden Akkord vorhanden war.

Die Reihe |C| — A c i s e — d f a dient als treffliches Beispiel, um zu zeigen, daß die Akkorde nicht nur ihre unmittelbaren Nachbaren, sondern auch noch viel weiter entfernte Nachfolger in ihrer Bedeutung stark beeinflussen. Das **d f a** wird zwar zunächst als eine Notwendigkeit hinter **A c i s e** empfunden, unmittelbar also mit diesem in Beziehung gebracht. Es gewährt dem spannenden **A c i s e** gegenüber die erwünschte Beruhigung und kann ganz vorübergehend als Tonika gelten. Es wird aber doch sofort auch mit dem früheren |C| in Beziehung gesetzt, indem es diesem gegenüber als etwa über dasselbe Hinausragendes

empfunden wird. Im Vergleich mit dem absolut konsonanten schon vorher akkreditierten |C| kann es aber die Tonalität nicht festhalten. Es wirkt, trotzdem es von C durch A isoliert ist, zu jenem als komplizierte Unterdominante; und eine volle Schlußbefriedigung kommt erst mit der Rückkehr der ersten Tonika zu stande.

|C|—Es.

Die Verbindung von [C]-Es kommt etwas selten vor. Ihr Eindruck ist nicht sehr günstig. Transponiert man entsprechend, so sieht man, daß es dieselbe ist, wie wenn ich auf [C]-A wieder [C] folgen lasse. Das heißt man empfängt den beschriebenen Eindruck, als sei man von [Es] nach C und dann gleich wieder nach [Es] zurückgegangen. Am gangbarsten ist die Verbindung in [C]-Es-As. Der Vorstellungsgehalt dieser Reihe ist im ganzen der von [C]-As, nur mit der kleinen Bereicherung der neuen Tonika As mit einer vorbereitenden Dominante.

|C|—Fis.

Der Schritt [C]-Fis ist nicht so unvereinbar als es scheint, obwohl die beiden Akkorde die größtmögliche Entfernung zweier Durdreiklänge darstellen. Bedenkt man, daß eine Form der Unterdominante in H-moll e g c (statt e g h oder e g cis) heißen kann, so hat man hier einfach Ober- und Unterdominante vor sich. Folgt auf [C] ein Fis ais cis, so bekomme ich im ersten Augenblick den Eindruck von etwas ganz Unerwartetem, Neuartigem, das mit dem Vorausgehenden absolut nichts gemein hat. Gehe ich aber jetzt nochmals auf C zurück, so bemerke ich, daß dieses nunmehr seine Bedeutung geändert hat. Es wird als Unterdominante empfunden, womit gleichzeitig das Fis den Wert einer Oberdominante erhält. Der äußerst starke Gegensatz C und Fis findet in der Tat seine Vermittlung in H-moll, wie gezeigt. Der Vorstellungsinhalt in C-Fis wird also bei der Beziehung von Unter- und Oberquint in der Moll-Tonart zu suchen sein.

Der Moll-Dreiklang.

Eine ästhetische Einschätzung nach der bloßen Erfahrung scheint unter allen Akkorden wohl am ehesten beim Molldreiklang statthaft zu sein. Die Urteile, die man über ihn hören mag, werden zweifellos alle in dem Sinne lauten: Der Molldreiklang erwecke die Vorstellung des „Traurigen", des „Schmerzlichen" und dergleichen. Diese Anschauung finden wir augenscheinlich auch allerwärts bestätigt. Wer würde z. B. einen Trauermarsch anders als in Moll komponieren? oder wer möchte einen leidensvollen Vorgang auf der Bühne mit Verzicht auf die Molltonart musikalisch illustrieren! Die Bezeichnungen „Dur und Moll" als gleichbedeutend mit lust- und leidvoll sind dem Musiker schon so geläufig, daß sie vielfach bereits in den außermusikalischen Sprachgebrauch übergegangen sind.

Mit solch allgemeinen Charakterisierungen können wir uns natürlich wieder nicht begnügen. Denn abgesehen davon, daß wir vor allem wissen möchten, *warum* sich eine Sache so oder so verhält, müssen wir doch erst davon überzeugt sein, *ob* sie auch wirklich so ist. Ist es unter allen Umständen richtig, daß der Mollakkord den Eindruck des Leidvollen macht? Man denke nur an die Unterdominante in der beliebten Form **f a d** (in C-dur)! Oder an jenes **c e a**, das an Stelle von **c e g** so oft zu finden ist; besonders in Operetten- und Tanzmusik. Die Bezeichnung „leidvoll" trifft hier offenbar nicht zu. Schlage ich **c e s g** in beliebiger Lage ganz frei — d. h. ohne vorausgehende Musik — an, so gewinne ich allerdings sofort den Eindruck etwa einer leidvollen Stimmung. Ebenso oder noch etwas deutlicher sogar, wenn ich **g h d f** vorausschicke. Lasse ich dagegen erst **d f a s b** klingen und hierauf **e s g c**, so hat derselbe Dreiklang schon ein etwas andres Ansehen. Er präsentiert sich jetzt wie **E s g b**, dessen Quinte einen Vorschlag **c** hat. Diese Form des Grundakkordes (mit der Sexte statt der Quinte) ist in Tanzstücken sogar ziemlich gemein. Meist geht hier der Dominant-Fünfklang voraus: **g h d f a — c e a**. Das **a** bleibt liegen statt nach **g** zu gehen. Dieses **c e a** wird ebenfalls niemand als etwas Leiddarstellendes bezeichnen wollen.

Aus diesen Beispielen ist zum mindesten schon zu ersehen, daß der Charakter des Molldreiklanges sehr von den umgebenden Nachbarakkorden abhängig ist.

Wir betrachten jetzt die Struktur dieses Dreiklanges, indem wir ihn zugleich mit dem Durdreiklang vergleichen. Was diesen Akkord unter allen anderen auszeichnet, ist bekanntlich der Umstand, daß einer unter den drei Tönen die beiden andern als Teile seines Klanges in sich schließt, worauf eben die absolute Einheitlichkeit des Akkordes beruht. Diesen Vorzug vermissen wir eben am Molldreiklang. In **c es g** oder **es g c** oder **g c es**, — wir haben bis jetzt keine Ursache einen der drei Töne Grundton zu nennen — schließt weder **c** noch **es**, am allerwenigsten **g** seine zwei andern Kameraden als Teile in sich. Der Klang **C** enthält zwar **g**, aber nicht **es**. Der Klang **Es** enthält ebenfalls **g**, aber nicht das **c**. **G** hat weder **c** noch **es** in seinem Klangkomplex. Der Dreiklang **c es g** kann somit nicht anders bezeichnet werden, wie als eine Kombination der zwei Klänge **C** und **Es**.

Hiemit ist bis jetzt soviel gewonnen, daß wir sagen können: Der Molldreiklang kann wegen des in ihm enthaltenen Gegensatzes keinesfalls die Vorstellung absoluter Befriedigung erzeugen.

Man könnte hier allerdings mit Anwendung eines früheren Satzes einwenden: Lasse ich **c** und **es** zusammenklingen, so ergänzt sich diese Wahrnehmung von selbst zu einem Durdreiklang, nämlich zu **as c es**. Man empfindet **c** und **es** als Terz und Quinte eines hinzugedachten **as**. Dieses **as** materialisiert sich sogar unter Umständen, d. h. es kann als Kombinationston wirklich hörbar werden. Das ist richtig. Allein im Zusammenhang **c es g** ist nun eben ein solches Hinzudenken eines **as** unmöglich, weil das **g** hindernd im Wege steht. Der Gegensatz **C** zu **Es** bleibt in ganzer Schärfe bestehen.

Wollten wir nun den Molldreiklang um jeden Preis als etwas Leiddarstellendes charakterisieren, so stünden wir jetzt unmittelbar vor der Lösung dieser Aufgabe. Wir könnten nämlich sagen: Im Molldreiklang werden der Anschauung zwei Objekte präsentiert (**C** und **Es**), welche an sich zwar in sehr naher Beziehung stehen. Diese Beziehung aber, d. h. die **Einheit** der gegebenen Mannigfaltigkeit kann von der Anschauung nicht

erfaßt werden. (Das vermittelnde As kann wegen g nicht gebildet werden.) In eben diesem Nichtfindenkönnen liege aber der Grund zur Vorstellung des Leidvollen beim Molldreiklang.

Diese Darstellung hätte augenscheinlich volle Berechtigung, wenn wir nicht bereits wüßten, daß der Molldreiklang in so und so vielen Fällen den eben ausgesprochenen Charakter ganz und gar nicht aufweist. Anstatt also hier schon eine endgültige Formel aufzustellen, werden wir besser vorerst einige Verbindungen des Molldreiklanges mit anderen Akkorden betrachten, um so die Bedingungen zu finden, unter welchen das obige Ergebnis gilt, oder andernfalls neue Gesichtspunkte für die Charakterisierung des Mollklanges zu gewinnen.

|C|eg — ace. Der allgemeinste Eindruck dieses Akkordwechsels ist zweifellos der von etwas Neuhinzukommendem, Spannungerregendem. a ist nicht im Klange C enthalten. Es tritt gleichsam ein Fremdes zur Türe herein. Es ist vorerst weder Freund noch Feind. Es kann aber eins oder das andere werden. Die Spannung zwischen a und c wird aber sogleich gelöst, wenn als dritter Akkord fac folgt. Das ace wird nunmehr als eine noch unfertige Unterdominante verstanden. Die ganze Dreiklangsfolge |C|eg — ace — fac ist nicht wesentlich verschieden von dem Dreiklangswechsel |C|-F. Was hier auf einen Schlag geschieht, wird dort in zwei Raten vollendet. Das ace in der Reihe |C|eg — ace — fac kann sicher noch nicht den Eindruck von etwas Schmerzlichem bewirken. Höchstens den der Erwartung. Dieser wird aber durch das vermittelnde F sofort Genüge geleistet und das a zeigt sich nachträglich in freundlichem Licht.

Setzen wir jetzt den andern Fall, die Vermittlung durch F bliebe aus, so würde sich die anfangs harmlose Erwartung zu unbefriedigter Spannung steigern, welche eben für die Dauer etwas Peinliches, Quälendes darstellt. Das a hätte sich jetzt als etwas Feindliches enthüllt. Bei dem Umstand, daß sich hiermit das ganze Interesse der Anschauung auf eben diese Störung richten würde, wäre zugleich die Tonalität auf den neuen Ton a verschoben.

|C|eg — egh. Dieser Akkordwechsel stellt gewissermaßen das Gegenbild des vorigen dar. Indem hier die Stimme, die

c hält, nach h geht, verschwindet der wichtigste Bestandteil des Klanges, das c; die Beziehung des e zum g kann jetzt nicht mehr erschaut werden. Eine Rückkehr des c (an Stelle des h) empfindet man daher als willkommene Befriedigung. Man überzeugt sich leicht, daß von den beiden Akkordfolgen |C|-a c e und |C|-e g h jene weitaus die reizvollere ist, wie denn auch der Schritt nach der kleinen Unterterz in der Tat viel öfter angewendet wird. Der Grund ist durchsichtig genug.

|C| — a c e stellt eine Bereicherung dar, in [C] — e g h verlieren wir etwas, und zwar gerade das Wertvollste, den Grundton. Außerdem ist in [C] — a c e ein starker Antrieb zum Fortschreiten gegeben, während in [C] — e g h zunächst nur ein Ersatz des Verlorenen erwartet wird.

|C| — |C|e a. Das Zusammenklingen von a, c und e braucht keineswegs immer so anspruchsvoll zu wirken, wie es im obigen Beispiele beschrieben ist. Läßt man im Tonikadreiklang |C|e g die Quinte g melodisch nach a gehen, während c und e stehen bleibt, so braucht hiemit die Tonalität des c keineswegs gleich Schaden zu leiden; besonders, wenn man von a über h nach c weitergeht, oder auch nach g zurückkehrt. Der Tonikaakkord in der Form |C|e a ist häufiger als man glaubt. Die Operetten- und Tanzmusik liebt sie besonders. Eine viel gebrauchte Verbindung ist dort g h d f a — |C|e a. Die Note a bleibt hier bei der Auflösung des Fünfklanges im Tonikaakkord (statt nach g zu schreiten) stehen. Es wird indessen wohl niemand geneigt sein, in diesem |C|e a den Ausdruck von etwas Leidvollem zu finden.

|C| — F a d. Fast das gleiche Verhältnis zeigt sich in der bekannten Unterdominantform f a d (in C-dur). Das d hat hier denselben Wert oder Unwert wie das a in |C|e a. Beide Sexten sind nichts weiter als kleine Bereicherungen des Dreiklanges, was man schon daraus erkennt, daß man statt f a d auch f a c d, statt |C|e a fast immer |C|e g a setzen kann. In F a c freilich stört diese Zugabe gar nicht. Es ist nur ein Nebenakkord in |C|-dur und kann als solcher daher auch sehr wohl eine Dissonanz aufweisen. Die beiden Sextakkorde wirken denn auch, besonders f a d, als Vermehrungen der betreffenden Lustvor-

stellungen. Man könnte hieher auch jenes **dfa** rechnen, das im Fünfklang **ghdfa** enthalten ist. Hier kann von vornherein von keiner Unlustvorstellung die Rede sein, da ja dieser Akkord ein Zusammenwirken von Ober- und Unterdominante, d. i. von zwei Durakkorden darstellt.

|C| — **fac**. Ganz entschieden eine Unlustvorstellung dürfen wir dagegen dem Molldreiklange der Unterquinte **Fac** zusprechen. Es ist hier ein analoges Verhältnis wie in **Ghd** — |C| **eg**.

Vergleicht man die hier aufgeführten Fälle in Hinsicht auf Lust- oder Unlust, so bemerkt man leicht, daß nur diejenigen Molldreiklänge (**ceg** als Muster genommen) die Vorstellung des Leidvollen bewirken, in welchen **c** als Tonika gelten kann. Erscheint der Dreiklang im Sinne von [**es**] **gc**, so ist seine Wirkung von [**es**] **gb** nicht wesentlich verschieden.

Um endlich die Vorstellungswirkung in |**C**|**eg** klar zu bestimmen, werden wir am besten tun, nochmals auf das zurückzublicken, was bei [**C**]**eg** — **ace** erörtert wurde. Es zeigt sich dort, daß **ace**, sobald es ohne ein nachfolgendes vermittelndes **fac** stehen bleibt, seinen fremdartigen Eindruck zu dem des Unbefriedigten, Peinlichen, Aussichtslosen steigern muß. Das Ausschlaggebende hiebei ist offenbar der Umstand, daß sich das Interesse von [**c**] nach **a** verzieht, d. h. daß dieses — wenigstens vorübergehend — als Tonika wirkt. Das **a** erscheint als der Konkurrent des **c**; und es stehen sich jetzt zwei Anschauungsobjekte ohne Aussicht auf Vermittlung gegenüber. Es ist sozusagen in den bisherigen Frieden (in **C**) plötzlich ein fremdes Ereignis hereingetreten (das **A**), dessen innerer Zusammenhang mit dem bisherigen Zustand nicht erfaßt werden kann; eine Kalamität sozusagen, welche in der Molltonart — um vorauszugreifen — permanent wird. Was also oben nur bedingungsweise über das Wesen der Leidvorstellung im Molldreiklang ausgesprochen wurde, das kann hier ohne Einschränkung wiederholt werden. Der Molldreiklang — im Sinne von [**C**] **eg** — kann eigentlich ein Dreiklang mit zwei Grundtönen (**C** und **Es**) genannt werden, deren gemeinschaftliche höhere Einheit aber außerhalb der Anschauung liegt. Hält man dem gegenüber, daß jeder seelische Schmerz nichts anderes ist als ein ungelöster

Widerspruch in unserem Bewußtsein, so ist die mit dem Molldreiklang verbundene Leidvorstellung ohne weiteres aufgeklärt.

Das eigentlich Wesentliche am Schmerz ist immer ein gewisser Widerspruch in den Vorstellungen oder vielmehr das Gefühl der Machtlosigkeit, einen solchen Widerspruch zu vereinen. Man erinnere sich nur wie jeder Zustand, sogar ein angenehmer, sobald man ihn nicht mehr aufheben kann, zum Schmerz wird; und zwar auch körperliche Zustände. Das Hunger- und Durstgefühl, ein Entleerungsdrang z. B. wird gemeinhin nicht als Schmerz bezeichnet. Und doch sind alle diese Zustände wahre Schmerzgefühle. Hunger und Durst sind zwar sehr willkommen, solange man an gedeckter Tafel sitzt. Man lasse aber den Hungrigen eingemauert sein, oder den Durstigen auf endloser Sandwüste liegen, so werden dieselben Gefühle zur Todesqual. Umgekehrt wird aber auch der bohrendste Schmerz sogleich erträglich, sobald die Gewißheit seines nahen Verschwindens gegeben ist. Ein Eingekerkerter wird neu aufleben bei der Versicherung baldiger Freiheit. Ein plötzlich abnehmender körperlicher Schmerz wird schon dem ganz verschwundenen gleichgeachtet.

Ein merkwürdig erschwerender Umstand bei jedem Leidenszustand ist das etwaige Bewußtsein von der Zwecklosigkeit desselben. Haben wir dagegen die Gewißheit, daß mit der Qual die Erreichung eines Vorteiles erkauft wird, so kann der Schmerz wenigstens mit Fassung ertragen werden. Im ersten Falle ist der Widerspruch zwischen dem Tatbestand und unserm Interesse ein vollendeter. Im zweiten besteht wenigstens für den Verstand eine Uebereinstimmung der beiden, wenn auch für die Gefühle das Bewußtsein der Machtlosigkeit übrig bleibt.

Wie das Gefühl der eignen Unzulänglichkeit mit dem Schmerze, so ist andrerseits das Gefühl der Herrschaft über äußere Einwirkungen mit dem der Lust identisch. Worin besteht das eigentliche Wohlgefühl beim erfolgreichen Schaffen, beim gedeihlichen Forschen, überhaupt bei jeder befriedigenden körperlichen oder geistigen Arbeit? Doch nur im Bewußtsein, daß man Schwierigkeiten restlos überwindet. Und je größer die besiegte Schwierigkeit, desto größer das Lustgefühl. Das zeigt uns jeder Sport, dessen eigentlicher Reiz eben der ist, daß jede

Kraftbetätigung mit dem augenblicklichen Erfolge — etwa der, Raumüberwindung — gekrönt ist. Lustgefühl ist Bewußtsein der Fesselloſigkeit, erfolgreicher Kraftentwicklung. Schmerzgefühl ist Macht- und Erfolgloſigkeit, Widerſpruch.

Hier darf ſchließlich nicht unterlaſſen werden, eine Theorie des Molldreiklanges zu erwähnen, welche in letzterer Zeit hier und da ſehr laut angeprieſen wurde. Vergleicht man **ceg** hinſichtlich ihrer Intervallfolge, ſo bemerkt man, daß dort die kleine Terz über der großen ſteht, in Moll umgekehrt. Nimmt man zu dieſem Vergleich die zwei Dreiklänge **ceg** und **fac**, ſo kann man ſagen **fac** oder vielmehr **caf** ſei das Spiegelbild nach abwärts von **ceg**. Hält man hiemit zuſammen, daß die beiden Akkorde als die Grundpfeiler unſerer Tonſyſteme gelten, ſowie daß die Charaktere der zwei Dreiklänge tatſächlich eine offenbare Gegenſätzlichkeit aufweiſen, ſo wird man der Verſuchung kaum entgehen, hinter dieſem Umſtande eine urſächliche Beziehung zu ſuchen.

Das Ergebnis dieſer Bemühung dürfte am bündigſten ſo ausgedrückt werden: Wie der Durdreiklang ſeine „Konſonanz", ſeine Einheitlichkeit der Uebereinſtimmung mit der Reihe der Obertöne verdankt, ebenſo muß ſich die einheitliche Klangwirkung des Molldreiklanges auf die Uebereinſtimmung mit der „Untertonreihe" gründen. Der Begriff Untertonreihe iſt wie erſichtlich nach Analogie der Obertonreihe gebildet; lautet alſo für **C ccfc as fdc bas** . . . . . ꝛc. Eine ſolche Reihe auf dem Papier zu konſtruieren, iſt ja ganz lehrreich. Es iſt aber eine ungeheuerliche Zumutung, an die objektive Exiſtenz ſolcher Nebentöne, die noch kein Menſch gehört hat, glauben zu ſollen. Jeder aufmerkſame Muſiker weiß aus der gewöhnlichſten Erfahrung, daß auch der leiſeſte Ton unterhalb eines gegebenen Tones oder Akkordes ſogleich bemerkt wird, wogegen es ſehr leicht iſt, einen Ton oberhalb unbemerkt mitklingen zu laſſen, wofern er mit einem der vorhandenen Obertöne identiſch iſt. Dies kann man beſonders gut an der Orgel beobachten. Ob mit einem ſogenannten 8-Fußregiſter noch ein vierfüßiges mitgeht, iſt nie ſicher herauszuhören: Ein ſechzehnfüßiges kann aber unmöglich verborgen bleiben. Es verſchlingt das achtfüßige ſamt dem vierfüßigen. Noch ein anderes lehrt

uns die Orgel. Die sogenannten Mixturen sind bekanntlich Nachahmungen der Teiltöne. Hier müßte sich doch jeder Bekenner jener Molltheorie sofort fragen: warum verfertigt man nur Mixturen aus Obertönen, warum nicht auch aus „Untertönen". Das müßte interessant klingen. Man denke, die Taste c läßt noch eine ganze Reihe dicker Baßpfeifen mitklingen: **c f a s c!**

Obertöne herauszuhören erfordert allerdings einige Uebung. Man gewinnt sie aber bald. Auf Untertöne wird man vergeblich lauern. Selbst Helmholtz, in dessen „Lehre von den Tonempfindungen" doch die geheimsten Winkel dieses Gegenstandes beleuchtet werden, weiß nichts davon. Kombinationstöne liegen allerdings unterhalb ihrer erzeugenden Töne. Solche aber mit „Untertönen" gleichzustellen wird aber sogar den Vertretern jener Umstülpungstheorie nicht einfallen können.

Aber geben wir einstweilen zu, es existieren wirklich Untertöne. Was wäre daraus zu folgern? Da die angeblichen Unterönte das Spiegelbild der Obertonreihe sind, so muß fürs erste der Molldreiklang hinsichtlich seiner Wirkung absolut identisch mit dem Durdreiklang sein, sobald man jenen „im Sinne der Untertonreihe" anhört. Das werden aber die Verkünder jener Lehre selbst nicht behaupten wollen. Sie möchten ja eben erklären, warum der Molldreiklang der Antipode des Durdreiklanges ist. Sie können freilich sagen: der Durdreiklang ist im Sinne der Obertonreihe dissonant, im Sinne der Untertonreihe konsonant, und umgekehrt beim Molldreiklang. Hier drängt sich aber doch jedem die Frage auf: wann soll ich denn den einen Akkord im Sinne der obern, wann im Sinne der untern Reihe anhören. Was soll ich mir überhaupt unter dieser Alternative denken? Kann ich die Teiltöne etwa auf Kommando bestimmen, nur in ihrer obern oder nur in der untern Hälfte auf mein Gehör zu wirken? Ich muß mich ferner fragen: Soll denn diese Theorie nur für die beiden Akkorde Dur- und Molldreiklang gelten? Ist **f a s c** das Spiegelbild von **c e g**, so muß doch auch jeder andre Akkord sein Gegenstück haben und schließlich auch jede Melodie; es muß überhaupt die ganze Musik in zwei symmetrische Hälften zerfallen. Die Vertreter dieser Lehre behaupten ganz folgerichtig, daß in **f a s c**

der Grundton c sei. Hiernach ist doch sogleich wieder zu fragen: Warum schließt eine Melodie in der Tonart von F a s c nicht auf c oder weshalb stellt man beim Schlußakkord derselben Tonart nicht c in den Baß, sondern f? Oder sollte man den Brauch, daß ein Stück normalerweise mit dem Grundton schließt, nicht mehr anerkennen!

Man sieht die Sache wird immer verwickelter, je konsequenter man den Grundsatz dieser neuen Theorie befolgt. Die schwierigste Aufgabe für dieselbe bleibt aber noch übrig. Wenn je die Musiker über etwas einig sind, so ist dies der gegensätzliche Charakter der Dur- und Molltonika. Diese Eigentümlichkeit zu erklären, dazu hat sich aber jene Theorie alle Möglichkeit selbst versperrt, nachdem ja dort die absolut gleiche Natur der beiden Akkorde aufs eindringlichste behauptet wird. Daß die Molltonika den Ausdruck des Leidvollen hat, kann doch nicht anders begriffen werden, als indem man in dem Akkorde etwas Widerstrebendes, etwas Dissonantes findet. Das wird uns von jener Seite selbst bestätigt, wenn dort gesagt wird: Der Moll-(Tonika-)Dreiklang sei „im Sinne der Obertonreihe dissonant" Er ist es auch. Aber er ist es auf jeden Fall. Denn in einem andern Sinne als in dem der Obertonreihe kann er eben nicht verstanden werden.

Die Tonart.

Die Musik weist eine höchst merkwürdige Eigentümlichkeit auf, mit der wohl kaum etwas auf anderem Gebiete in Parallele gestellt werden kann. Wenn wir ein Musikstück an einer beliebigen Stelle plötzlich abbrechen, so kann es zufällig vielleicht sein, daß uns dieser Schnitt als Schluß genügt. Wir können aber auch eine Stelle getroffen haben, wo uns der Einschnitt als unpassende Unterbrechung erscheint, wo wir also deutlich das Bedürfnis nach Fortsetzung empfinden. Prüfen wir nun, welcher Akkord uns als Schluß genügen würde, so zeigt sich, daß immer während eines längeren oder kürzeren Abschnittes e i n gewisser Akkord diese Funktion beibehält. Es kann sie zwar während eines folgenden Abschnittes ein anderer Akkord übernehmen, später

wieder ein anderer. Stets aber wird sich das ganze Musikstück in scharf abgegrenzte Teile zerlegen lassen, deren jeder in solcher Weise unter der Herrschaft eines einzigen Akkordes, der sogenannten „Tonika" steht; ähnlich wie ein Text aus lauter Sätzen besteht, deren jeder sein eigenes Subjekt hat.

Wie dies zugeht, haben wir innerhalb sehr kleiner Akkordkreise bereits gesehen. Ebenso wurde gezeigt, daß die Vorherrschaft eines solchen Klanges (Tonika), wenn sie einmal festgestellt ist, sich sehr zähe in der Erinnerung festhält, so zwar, daß auch die später auftretenden Akkorde womöglich noch vom Standpunkte jenes ersten aus empfunden werden. Diese Zähigkeit bekundet sich aber nicht bloß darin, daß jeder neue Akkord in Bezug auf jene sogenannte Tonika betrachtet wird, sondern auch in der Weise, daß der Akkordkreis, welchen jene Tonika zu beherrschen vermag, möglichst lange nicht überschritten wird. Ja, selbst wenn der Abwechslung halber fernerstehende Akkorde auftreten, so werden doch nicht alle Beziehungen zur Tonika ganz abgebrochen, wenn auch die verbindenden Fäden nicht mehr so offen daliegen. Wie große Abschweifungen aber auch das Tonspiel sich erlauben mag, auf alle Fälle bleibt das lauteste Bedürfnis für den Hörer bestehen, daß der letzte Schluß nur von jenem vorherrschenden Klange, der sogenannten Tonika, gebildet werde. Es ist hier ein ähnliches Verhalten wie bei einem pendelnden Gewicht. Man mag es anstoßen wie man will, es wird doch schließlich wieder die ursprüngliche Gleichgewichtslage einnehmen.

Ein solches Bestreben nach einem einheitlich befriedigenden Abschlusse finden wir übrigens auch auf allen anderen, in der Zeit verlaufenden Kunstwerken. Wir wollen beim letzten Fallen des Vorhanges die dramatische Entwicklung gelöst sehen. Wir möchten einen Roman nicht mit „Fortsetzung folgt" weglegen. Wir wollen auch bei einem wissenschaftlichen Aufsatz am Ende das aufgestellte Problem gelöst sehen. Kurz, wir möchten bei jedem Werk schließlich etwas ganzes, in sich einheitliches haben; es darf kein Widerspruch übrig bleiben. Und wenn die Sache auch nicht nach Wunsch ausgeht, so soll doch das Ende als das logisch notwendige Resultat des Vorganges erscheinen.

Wollten wir nun hier schon eine Definition des Begriffes „Tonart" geben, so könnten wir etwa sagen: Tonart ist eine solche Gesamtheit von Akkorden, deren sämtliche Beziehungen, Gegensätze und Widersprüche in einem einzigen Klange unter ihnen ihre Vermittlung finden.

Daß diese Erklärung sich mit der herkömmlichen Bezeichnung „Tonart" nicht deckt, wird sich freilich bald zeigen. Allein das darf uns nicht irre machen; wir wissen ja schon aus der täglichen Erfahrung, daß jenes starre siebentönige Schema von unserm lebendigen Tonartbewußtsein fortwährend durchbrochen wird. Wir können z. B. ein Stück antreffen, das sämtliche 12 Töne der Klaviatur enthält und dennoch ausgesprochenes, zweifelloses C-dur sein kann. Andrerseits können wir beliebige Stücke konstruieren, die nicht einmal die sieben Töne der C-Leiter enthalten und ebenso wieder von Jedermann als C-dur angesprochen werden. Wie man hieraus schon sieht, ist die herkömmliche Bezeichnung „Tonart" als Inbegriff von sieben genau bestimmten Tönen teils zu groß, teils zu klein. In Wirklichkeit ist der Begriff Tonart quantitativ sehr dehnbar, obwohl er konstruktiv ziemlich genau bestimmt werden kann. Seine Konstruktion ist etwa einem Gebilde vergleichbar, dessen Teile sich alle konzentrisch um einen gemeinsamen Mittelpunkt herum nach bestimmten Gesetzen anschließen. Hiemit ist unser Programm bereits deutlich genug ausgedrückt. Es heißt, wir haben die Tonart durch alle Entwicklungsstadien hindurch, von ihrer kleinsten Gestalt bis zur breitesten Entfaltung, zu betrachten.

Daß wir bei dieser Untersuchung vorerst von allen rein melodischen Anhängseln, als Durchgangstönen aller Art, Vorschlägen von oben und von unten absehen können und müssen, darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden, da ja die Tonart nur eine lediglich harmonische Anlegenheit sein kann.

Wenn wir unserm Vorsatze gemäß die Frage beantworten wollen: Wie sieht die Tonart in ihrem kleinstmöglichen Umfange aus, so können wir nicht anders, als behaupten, daß ein einzelner Ton, z. B. c, absolut betrachtet, seine Tonart sei. Dies kann nach unsern bisherigen Definitionen nicht bestritten werden; denn der einzelne Ton — natürlich ohne jede hin-

zugedachte Tonbeziehung — enthält keinerlei Veranlassung für ein Auflösungsbedürfnis. Er genügt sich selbst. Dasselbe gilt natürlich vom Durdreiklange. Hierüber ist alles nötige schon im Abschnitte von der „Tonalität" gesagt worden.

Hier begegnet uns aber bereits eine andere wichtige Frage, nämlich die: Gibt es außer dem Durdreiklang noch andere Akkorde, welche sich selbst als Tonika und somit als Tonart genügen? Unter den Vierklängen brauchen wir nicht erst zu suchen, sie stellen ja bekanntlich alle irgend einen Gegensatz dar, der mithin nach Auflösung verlangt. Außer dem Durdreiklang gibt es aber bekanntlich nur einen einzigen echten Dreiklang (d. h. einen, der weder ein verkappter Vierklang noch ein bloßes Durchganggebilde wäre) und dies ist der Molldreiklang.

Dieser Akkord nimmt eine ganz eigentümliche Stellung ein, sofern er nämlich, trotzdem er einen offenbaren Gegensatz darstellt, für sich angegeben, keine Auflösung nötig erscheinen läßt. Auch er kann sich selbst genügen, was nichts andres heißt, als er kann seine eigne Tonika sein. Dem Musiker ist das freilich etwas ganz alltägliches und daher selbstverständliches. Für den Theoretiker steckt aber hier ein sehr schwieriges Problem. Wir haben indessen bereits im Abschnitte vom Molldreiklang den Schlüssel hiezu gefunden.

Wie dort dargelegt, muß der Molldreiklang auf Grund seines eigenen Gegensatzes ein Gefühl der Unbefriedigung erwecken. Da aber die Verhältnisse dabei so gelagert sind, daß die Anschauung der vermittelnden Einheit (von As in C es g) gleichsam verriegelt ist (nämlich durch g), so muß sich jenes Gefühl der Unbefriedigung mit dem Bewußtsein verbinden, daß der gegebene Zwiespalt überhaupt unlöslich sei; und dieses ist das Wesentliche in der Tonalität des Molldreiklanges. Das Pathetische in der Wirkung desselben als Grundakkord einer Tonart, läßt sich also, wie angedeutet, so darstellen: Das anschauende Subjekt empfindet einen gegebenen Widerspruch als seine eigene Sache, wobei es zugleich die Ueberzeugung hat, daß dieser Widerspruch nicht wegzuschaffen ist.

Eine Tonart, aus zwei Akkorden bestehend, kennen wir bereits. Es ist die Verbindung eines Durdreiklanges mit seinem

Oberquintklange. Während der Dreiklang, als Tonart genommen, ein ungestörtes Betrachten eines einzigen Zustandes zur Vorstellung bringt, haben wir in **C e g — G h d** eine zeitweilige Ablenkung des Blickes vom gegebenen Zustande. Für die Durtonart wurde das bereits ausführlich dargestellt.

In Bezug auf Moll würde hier die Frage entstehen: Was für ein Akkord kann mit dem Molldreiklange abwechselnd gebraucht werden, ohne daß dieser seine Tonalität einbüßt? Es wird nicht nötig sein, hiezu alle möglichen Dreiklänge durchzuprobieren, denn wir sind im voraus sicher, daß dies nur ein Durdreiklang sein kann, der mit **C e s g** in sehr naher Verwandtschaft steht, und zwar einer auf der Seite der Oberquinten, da ja die Unterquinte bekanntlich die Tonalität am leichtesten zerstört. Von **As** wäre dies ohnehin vorauszusehen, da dieses sozusagen die Auflösung von **C e s g** ist. **C e s g** und **A s c e s** abwechselnd gebraucht, würde als **As**-dur empfunden werden. Es kommt also nur noch **e s g b** und **g h d** in Betracht. **E s g b** mit **c e s g** abwechselnd würde ebenfalls die Tonalität des **C** zerstören; der Gegensatz **c — b** würde nach dem vermittelnden **F** drängen oder es würde, sofern das **es** stehen bleibt, ein **Es**-dur wahrgenommen. Auf alle Fälle wäre **C** als Tonart unhaltbar. Bleibt also nur noch **G h d**. Dieses entspricht in zwei Hinsichten der gestellten Bedingung. Diese lautet einfach: Der hinzukommende Akkord soll die Tonalität des ersten nicht stören. **G h d** tut das sicher nicht, denn der Klang **G** ist sowohl in **C** als auch in **Es** enthalten, stellt also in jeder Hinsicht ein Minus dar.

Mit dieser Ableitung dürfte freilich eine gewisse Hoffnung mancher phantasievollen Musiker getäuscht sein, nämlich die Erwartung, daß die Notwendigkeit einer Durdominante in Moll einen tiefliegenden psychologischen Grund habe. Wie man sieht, ist aber die Ursache eine rein harmonische, sozusagen praktische und noch dazu eine negative. Wir können sie so ausdrücken: Will man mit einem Molldreiklang und noch einem Klange musizieren, so kann der zweite Klang nur jener der Quinte sein, weil jeder andere Akkord die Tonalität vom ersten abziehen würde. Wir müssen hier sogar noch ein weiteres Vorurteil umstürzen, nämlich jenes, daß die „Tonart" überhaupt schon von

vornherein den Begriff „Oberdominante" in sich schließe. Gesetzt wir hätten die beiden Tonarten erst zu konstruieren, so hätten wir nicht zu fragen: „wie muß der Oberquintakkord hierzu heißen?", sondern: „welcher Akkord ist als der andere zur gegebenen Tonika als Abwechslung passend?" Daß dieser „andere" eben auf der Quinte steht, ist für uns reiner Zufall. Das Wesentliche der „Tonart" ist überhaupt immer, daß irgend ein Klang, welcher dem ganzen Vorstellungsspiel als Zentral- und Stützpunkt dient, zum Zweck der Abwechslung von mehr oder weniger Tongebilden umgeben wird, jedoch unter der Bedingung, daß diese die Geltung jenes Zentralklanges als solchen nicht gefährden. Das ist aber nichts anderes als die alte Forderung: Mannigfaltigkeit bei möglichster Einheitlichkeit. Ob nun diese Nebenklänge eine passende oder nicht passende Vorstellungsbeziehung zur Hauptvorstellung eingehen, um das kann sich die Konstruktion einer Tonart in erster Linie garnicht kümmern. In unserer Molltonart ist dieses Verhältnis allerdings ein sehr willkommenes. Es ist im ganzen das gleiche wie in Dur, natürlich mit Ersetzung des befriedigenden Zustandes (C e g durch einen Leid darstellenden (C es g).

Dem Umstande gemäß, daß hier ein Dur- mit einem Mollklange abwechselt, könnte man sich wohl versucht fühlen, hier ein Abwechseln von Lust und Unlust zu folgern. Wie indes bereits ausführlich gezeigt, kommt beim Wechsel zweier Akkorde in erster Linie nicht deren Qualität, sondern die Beziehung der respektiven Grundtöne in Betracht. Heften wir in C-moll den Blick auf G h d, so werden wir bemerken, daß auch die Allgemeinvorstellung des Leidvollen keineswegs in ihr Gegenteil umschlägt. Das ist aber leicht zu verstehen. Wenn ich im Anblick meines eigenen Leides einmal vorübergehend diesen quälenden Gedanken unterbreche, stellt das durchaus noch kein Lustgefühl dar, denn der herrschende Zustand, wenn er auch augenblicklich unbewußt ist, bleibt eben doch der leidvolle. In der Tonart stellt aber die Tonika die Grundstimmung, die Gesamtfärbung der ganzen musikalischen Situation dar. Hiezu kommt übrigens noch, daß die Dominante hauptsächlich als Vierklang (h g d f) gebraucht wird.

Betrachten wir jetzt, ohne Rücksicht ob Dur oder Moll, den Wechsel zwischen Tonika und Dominante überhaupt, so erkennen wir in ihm das Mindestmaß von Akkorden, mit welchen ein Musizieren überhaupt möglich erscheint. Wir könnten uns wohl ein Musikstück denken, das zwar melodisch mannigfach belebt wäre, aber doch nur auf einem einzigen Dreiklang stände. Unserm ganzen Empfinden wäre das jedoch unerträglich. Es schiene das, als wäre unser Denken sozusagen auf einer einzigen Vorstellung festgeheftet; oder als ob Jemand mit ungeheuer vielen Worten immer dasselbe beteuerte. Es fehlt eben die erste Bedingung für einen lebensvollen Ausdruck: die Abwechslung. (Man denke an die Einleitung zu Wagner's „Rheingold", wo mittels eines mehrere Minuten langen Stehens auf einem Durdreiklange die Ereignislosigkeit des gleichmäßig fließenden Wassers trefflich illustriert ist.) Nun ist zwar die Abwechslung mit zwei Akkorden allein auch noch sehr gering, aber sie bietet doch schon als Mindestmaß alles Geschehens, ein Hin und Her, ein Auf und Ab, wie es je die Natur so mannigfach zeigt, z. B. im Entstehen und Vergehen, im Aus- und Einatmen, im Auf und Zu des Herzschlages, in Tag und Nacht, in Sommer und Winter, in Schlaf und Wachen, überhaupt in jedem Gegensätzlichen der Begriffe, wie warm und kalt, Bewegung und Ruhe, Lieben und Hassen und dergleichen.

In diesem Sinne können wir die Tonart in ihrer primitivsten Gestalt immerhin schon als ein Abbild des einfachsten Geschehens, des Lebens überhaupt betrachten. Diese Aehnlichkeit mag wohl auch der Grund sein, warum uns der Wechsel zwischen Tonika und Dominante so selbstverständlich scheint, so befriedigend anmutet und warum er zugleich als etwas in sich vollendetes erscheint. Mit jedem Wechsel wird zugleich ein Verlangen erfüllt und eines wachgerufen, wie im Wellenspiel das Ansteigen des Wassers schon die Notwendigkeit des darauffolgenden Fallens, dieses wieder die Erwartung des Steigens in sich schließt; oder wie die Tätigkeit die Ruhe, die genossene Ruhe aber wieder die Tätigkeit erwünscht macht. Daß selbst diese einfachste Harmonisierung gegenüber dem bloßen Stehenbleiben auf einem Akkord einen ungeheuren Vorteil bedeutet, zeigt uns die Betrachtung der allerprimitivsten Volksmusik. Ist es nicht merkwürdig, wie

sich Bauern und Handwerker stundenlang mit einer Musik begnügen, etwa einer Mund- oder Zugharmonika, welche bloß Tonika und Dominante hören läßt. So große Anspruchslosigkeit dies bezeugt, so ist doch sicher, dasselbe Publikum würde auch nicht fünf Minuten lang eine Musik ertragen, die auf einem einzigen Akkord stehen bliebe. Es muß hier ein fundamentaler Unterschied in der ästhetischen Befriedigung liegen. Es kann in erster Reihe gar nicht darauf ankommen, *ob* viele oder wenige Harmonien gebraucht werden, sondern bloß darauf, *daß* überhaupt ein Wechsel stattfindet, denn nur ein solcher kann ein Bild lebendigen Geschehens geben, während das Gegenteil Erstarrung, Leblosigkeit bedeutet.

Will man mit drei Akkorden musizieren, so werden diese aus Gründen, die für Durakkorde bereits ausführlich gezeigt wurden, vorerst nur in dem bekannten Verhältnis: Tonika, Ober- und Unterdominante stehen. Auch diese Anschauung zeigt wieder eine merkwürdige Aehnlichkeit mit den Steigerungsfällen allen Geschehens, wenn wir diese in drei Phasen teilen. Sie ist sozusagen nur ein genauerer Ausdruck jener zweigliederigen Auffassung. Wir haben in der Durtonart nach dem Muster **F C G** drei Bewußtseinsstufen, eine gegebene, neutrale (C) eine, die unter die gegebene hinuntersinkt (G), und eine dritte die über die gegebene hinaussteigt (F), die sich gleichsam verhalten wie Null, Minus und Plus, wobei jedoch kein Seitenzustand seine Abhängigkeit vom gegebenen neutralen aufgibt. Es ist diese Dreiheit vielen Lebenszuständen analog, sofern wir auch bei diesen fast durchweg einen normalen (gewöhnlichen, mittleren), einen verminderten und einen gesteigerten Grad wahrnehmen. In der dreigliederigen Durtonart stellt die Tonika das Verharren auf der absolut befriedigenden Vorstellung dar, die Oberdominante eine vorübergehende Sistierung dieser Vorstellung (ein Minus) die Unterdominante aber eröffnet den Blick auf eine jenseits gegebene Möglichkeit eines absolut befriedigenden Zustandes, ohne daß jedoch das anschauende Subjekt den ursprünglich gegebenen Standpunkt (die Tonika) aufgibt. Setzen wir den Wechsel zwischen Tonika und Dominante dem Wechsel zwischen Wachen und Schlaf parallel, so können wir der Unterdominante ein Erwachen aus dem Tagesbewußtsein zu einem höheren Be-

wußtseinszustand gleichsetzen. Der Vergleich scheint etwas anmaßend. Wir würden ja sicherlich in diesem Falle mit beiden Füßen in den neuen Zustand hineinspringen und dort bleiben, was einem vollständigen Uebergehen nach der Tonart der Unterquint entspräche. Wir können aber den Vergleich einschränken, indem wir sagen: wir *stellen* uns nur einen möglichen höheren Bewußtseinszustand *vor*. Wir bleiben also auf der gegebenen Stufe, trotzdem die vorgestellte als ein Plus erkannt ist. Unter dieser Bedingung kann unser Vergleich sicher angenommen werden. Will man die drei Zustände als zeitlich verschieden setzen, so ist klar, daß der Minuszustand, als eine Stufe tieferer Entwicklung, eine *frühere* Bewußtseinsstufe, der Pluszustand eine spätere oder *künftige* Stufe darstellt; während der gegebene Zustand (Tonika) den gegenwärtigen repräsentiert. Man braucht jedoch den Begriff der Zeit keineswegs mit hereinzuziehen. Der Grund des ästhetischen Wohlgefallens aus dem wechselnden Spiele der drei Klänge, Tonika, Ober- und Unterdominante liegt einzig darin, daß der Hörer die Beziehungen seiner eignen Bewußtseinszustände in den Beziehungen dieser Klänge wiedergespiegelt findet.

Um der Gefahr eines Mißverständnisses vorzubeugen, soll hier nochmals aufs bestimmteste ausgesprochen werden, daß der Oberdominantklang keineswegs ein vollständiges Unbewußtsein im Vorstellungsspiele bedeute, sondern nur ein zeitweiliges Aussetzen der Ich-Anschauung. Wenn ich eine schöne Melodie verfolge, während sie eben auf der Dominante verweilt, ist sie mir ja selbstverständlich nicht um einen Grad weniger wirklich und lebensvoll, als wenn sie zur Tonika zurückkehrt. Das Verhältnis ist aber etwa so. Während ich eine schöne Landschaft betrachte, kann ich von dem Anblick hingerissen ganz und gar auf mein eigenes Ich *vergessen*, obwohl es ja doch stets mein Ich bleibt, welches diesen Genuß hat. Es bleibt in diesem Zustand von meinem ganzen Bewußtsein nur mehr die Vorstellung dieser Landschaft übrig, psychologisch zu sagen, mein ganzer Bewußtseinsinhalt, mein Ich, besteht nur mehr in dieser Anschauung. Nun kann ich aber doch wieder zu der Vorstellung zurückkehren, daß eben mein Ich, meine eigene Person es ist, die diesen Genuß erfährt. Eben diese Vorstellungsverschiebung findet aber statt

bei der Rückkehr von der Dominante zur Tonika. Die Lebendigkeit des Melodieempfindens ist auf beiden Klängen dieselbe, nur ist in einem Falle (Dominante) die Ich-Anschauung zeitweise ausgeschaltet. Da nun hier wie dort die Ich-Anschauung nicht dauernd entbehrt werden kann, so wird die Vorstellung von der Dominante zur Tonika zurückverlangen, wie sie dort von dem Aufgehen im Anblick der Landschaft zu sich selbst zurückkommen wird.

Wie muß sich nun das Verhältnis zwischen drei Klängen gestalten wenn als Tonika Moll erscheint? Ist für **Ces g** die geeignete Gegenquinte zu **G Fa c** oder **Fas c**? Eine Probe mit **Fa c** belehrt sofort, daß dieses die Tonalität des **C** unfehlbar aufheben würde. Es ginge mit **Ces** die Verbindung **Fa ces** ein, was eine Auflösung nach **B** erforderte; d. h. in unserer Sprache, es würde nach Hinzutritt von **Fa c** zu **Ces g** nur mehr **B d f** eine endgiltige Schlußbefriedigung gewähren. Dagegen gefährdet **Fas c** die Tonalität des **Ces g** nicht mehr als **Fa c** die von **Ce g**. Der Grund für die Giltigkeit des **Fas c** ist also auch hier wieder ein negativer; d. h. es ist da, weil alle andern Akkorde weniger oder gar nicht passen. Wir müssen somit wieder, obwohl die ganze Kombination **Fas c — Ces g — G h d** einen äußerst einheitlichen Vorstellungskomplex darstellt, dies doch mehr oder weniger einen günstigen Zufall bezeichnen. Würden wir nämlich die Molltonart der Durtonart analog, jedoch nur mit Rücksicht auf die Vorstellungsbeziehungen konstruieren, so müßten wir sagen: Die gegebene Vorstellung (Tonika) ist die eines leidvollen Zustandes (Moll), die Oberdominante soll die Sistierung der leidvollen Ich-Vorstellung darstellen, kann also selbst ein Durklang sein. Die Unterdominante soll hingegen ein Plus gegenüber der gegebenen Vorstellung sein. Dieser fingierten psychologischen Konstruktionsnotwendigkeit entspricht nun in der Tat unser bekanntes Mollsystem, indem als Unterdominante Moll gebraucht wird. Es ist aber in Wirklichkeit nur ein rein harmonischer Opportunitätsgrund, daß unser Mollsystem gerade so und nicht anders ist. Dieser Zufall muß freilich als ein sehr glücklicher bezeichnet werden; denn die Molltonart könnte nicht leicht geeigneter gestaltet sein, um ein zwischen leidensvollen Vorstellungen hin- und herirrendes Bewußtsein darzustellen.

Außer unſern beiden Tonſyſtemen Dur und Moll kennen wir noch den nicht allzu ſeltenen Fall, wo neben der Dur-Oberdominante die Moll-Unterdominante gebraucht wird. Dieſe Zuſammenſtellung iſt außerordentlich geeignet, aufs neue zu beſtätigen, daß alle Tonart ihr Daſein nur dem eben aufgeſtellten negativen Grund verdankt. Wir haben auch hier wieder einen Akkord (Durklang), deſſen zwei Nachbarakkorde ſo geartet ſind, daß ſie deſſen Tonalität nicht gefährden. Die Richtigkeit dieſer Begründung erkennen wir ſofort, wenn wir hier Dur und Moll tauſchen, alſo zu **C e g** als Unterdominante **F a c**, als Oberdominante **G b d** anſetzen. Eine ſolche Tonart iſt nicht möglich, aber nicht etwa aus inneren Gründen des Vorſtellungsſpieles, ſondern aus dem rein äußerlichen zufälligen Umſtand, daß eben **F a c** und **G b d** die Tonalität unbedingt von **C** nach **F** ziehen würden. Vergleicht man die aus Tonika Ober- und Unter-Dominante beſtehenden Tonarten miteinander in Hinſicht auf ihr Vorſtellungsſpiel, ſo wiſſen wir zunächſt: In jeder von ihnen findet ſich ein gegebener mittlerer Bewußtſeinszuſtand (Tonika), von welchen aus die innere Anſchauung ſich abwechſelnd abwendet, bald nach einem minderen Bewußtſeinszuſtand, bald nach einem höheren. Dadurch nun, daß jeder der drei Zuſtände einen Luſt- oder Leidzuſtand darſtellen kann, ergeben ſich folgende ſechs Möglichkeiten:

1. **F a c — C e g — G h d.**
2. **F a s c — C e g — G h d.**
3. **F a c — C e g — G b d.**
4. **F a c — C e s g — G h d.**
5. **F a s c — C e s g — G h d.**
6. **F a c — C e s g — G b d.**

Hätten wir unter dieſen ſechs Fällen mit Rückſicht auf eine paſſende Vorſtellungsverknüpfung unſere Tonſyſteme auszuwählen, ſo müßten wir doch billiger Weiſe etwa ſo argumentieren. Iſt der gegebene Zuſtand (die Tonika) ein luſtgewährender (Dur), ſo muß jedenfalls der höhere (Unter-Dominante) auch ein luſterregender ſein. Dagegen könnte der untergeordnete Zuſtand (Oberdominante), der Zuſtand eines früheren Entwicklungsſtadiums wohl auch ein leidvoller ſein, was der Anordnung Nr. 3 entſpräche. Iſt der gegebene Zuſtand ein leiddarſtellender (Moll-Tonika), ſo kann das Plus (Unterdominante) wohl ein luſtdar-

stellendes sein, wogegen das Minus sicher ein leidvolles sein wird, wie Nr. 6 zeigt. Wie wir nun wissen, sind gerade diese beiden Anordnungen musikalisch ganz unmöglich, weil sie die Tonalität nicht auf C dulden würden. Wollte man sich andrerseits wieder darauf versteifen, neben dem reinen Dursystem ein Mollsystem höchster Potenz zu besitzen, so müßte man die Anordnung **Fasc — Cesg — Gbd** wählen, was gleicherweise unzulässig ist. Wer hiernach auch jetzt noch nicht zugeben wollte, daß unsere sogenannten Tonarten ihre Gestalten nur rein äußerlichen, harmonischen Nützlichkeitsgründen verdanken, dem wäre weiter nicht beizukommen; ganz abgesehen davon, daß die Formel: Tonika Ober- und Unterdominante für die praktische Musik überhaupt keine feste Grenze bildet.

Man könnte hier noch auf die Frage kommen: Warum gebrauchen wir nicht, der Quintenreihe analog, auch ein Tonsystem in Terzenreihe, also so: **Asces — Ceg — Egish**? Ferner, warum beschränkt sich die Quintenreihe in den Tonarten nur auf drei Glieder? Die erste Frage sähe abenteuerlich genug aus. Sie wäre aber konsequent gestellt. So, wie die drei Akkorde unvermittelt nebeneinander stehen, können sie allerdings keine Tonart bilden, da sie sich gegenseitig die Tonalität streitig machen. Wir werden jedoch im folgenden Abschnitt sehen, daß auch diese anscheinend widerstrebenden Klänge ein und demselben Tonsystem angehören können. Dagegen wird sich die zweite Frage von einem höheren Gesichtspunkte aus als gegenstandslos erweisen.

Tonart im weiteren Sinne.

Es soll hier nicht in Abrede gestellt werden, daß unsre beiden Tongeschlechter im herkömmlichen Sinne jedes ein in sich sehr wohlgefügtes Ganze darstellt. Dies kann man aber auch schon von der zweigliedrigen Tonart — Tonika, Oberdominante — sagen. Wer würde auch einem Tonstück, das nur auf Tonika und Dominante steht, die Bestimmtheit der Tonalität absprechen wollen. Die Tonalität in **C — G** ist theoretisch sogar sicherer bestimmt, als in **F-|C|-G**. Ein solches Musizieren mit bloß zwei Grundakkorden würde aber bald höchst einförmig

ſcheinen. Wer aber dieſe Einförmigkeit damit begründen wollte, daß die Tonart „noch nicht vollſtändig“ ſei, würde ſich einer großen Täuſchung hingeben, denn die Eintönigkeit wird er auch nach Hinzutritt der Unterdominante bald genug empfinden; und das Verlangen nach Abwechslung wird auch jetzt raſch wieder wach werden. Dabei gewahren wir aber, daß das, was wir in der Tonart C—G vermißten, nicht ſpeziell die Unterdominante war; ſondern überhaupt nur irgend ein neuer Klang. Die Behauptung, die Tonart C—G ſei nicht vollſtändig, wäre demnach ſehr voreilig. Sie iſt nur ſehr arm; und wenn wir da zunächſt zur Unterquinte greifen, ſo iſt es nur, weil dieſer Akkord der nächſtliegende iſt. Es iſt aber nicht abſolut nötig, wie zahlloſe Beiſpiele zeigen, welche zwar mehr als zwei Hauptakkorde, darunter aber keine Unterdominante haben. Man denke nur an jene einfachen Melodien, die nach Verbrauch von C und G zu D greifen, und welche nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche die „Nebentonart“ der Oberquinte berühren. Hier wird man freilich gleich mit dem Einwand bereit ſein, ein Muſikſtück, nur auf C—G ſtehend, enthalte dennoch implicite die Unterdominante, ſofern es in der Melodie jedenfalls ein f und ein a aufweiſe. Dies iſt erſtens nicht unbedingt nötig; wenn aber ſchon, ſo iſt aus dieſem f und a noch keine Unterdominante herauszuleſen. Ein Stück auf C—G kann ja ſogar ſämtliche 12 Töne der Klaviatur beſitzen, ohne daß man deshalb irgendwelche fremde Akkorde aus dieſen rein melodiſchen Tönen herauskonſtruiert. So gut man aber dieſe chromatiſchen Töne rein melodiſche Zutat nennt, ebenſo kann man doch auch f und a als ſolche erkennen.

Was nun die Tonart C—G mit dem Uebergriff nach D — der ſogenannten Dominant-Dominante — betrifft, ſo wird allerdings jeder Schulharmoniker ſagen, eine C-Tonart mit D gibt es nicht; hier iſt eben die Tonart C verlaſſen und nach G-dur übergegangen worden. Dies iſt richtig bei längerem Verweilen auf G-D. Wird aber D nur kurz berührt, ſo kann jedermann empfinden, daß ein definitiver Schluß auf G nicht als ſolcher genügt, daß vielmehr eine Rückkehr zu C notwendig befunden wird. Da wir nun aber gerade dieſe Fähigkeit eines gebrauchten Klanges, nämlich als Schluß zu genügen, als das weſentliche Merkmal einer Tonika erkannt haben, ſo müſſen wir ſagen, die

Tonika C kann in ihrem Akkordumkreis wohl auch ein **D fis a** besitzen, ohne zugleich ein **F a c** aufzuweisen.

Ein anderes Beispiel. Setzen wir den Fall, wir hätten in geeigneter Stimmführung die Akkordreihe **C e g, E gis h d, A c e, F a d, g C e, G h d f, C e g,** so wird der Harmoniker wieder sagen, dieses Stück stehe in zwei Tonarten, in C-dur und A-moll, womit er schulgemäß ja Recht hat. Wir wollen aber einen höheren Standpunkt gewinnen. Mit dem Eintritt von **C e g** ist die Tonalität auf C gesichert (vorausgesetzt daß keine anderen Akkorde vorhergingen). Das folgende **E gis h d** verlangt eine Lösung, welcher in **a c e** genügt wird. Die Tonalität wird nach **a** ververschoben. Fragen wir aber jetzt: Würde ein Abschluß an dieser Stelle (auf **a c e**) dem Tonalitätsbedürfnis wirklich genügen? Sicher nicht. Die Erinnerung an C ist noch zu lebendig, als daß sie so kurzer Hand abgetan wäre. Das **a c e** gibt zwar eine vorübergehende Befriedigung auf **e gis h d.** Eine endgiltige Schlußbefriedigung — und diese verlangen wir ja von einer Tonika — empfinden wir erst beim letzten **c e g.**

Wenn wir nun festhalten, daß die Tonart nur jenem Dreiklang gehört, welcher dieser Bedingung unter allen vorhandenen Akkorden allein genügt, was hindert uns dann noch zu sagen, diese ganze Akkordfolge stehe in C-dur? Diese Erwägung ist doch sicherlich weit mehr maßgebend, als der bloße Buchstabe. Die ganze Reihe steht zweifellos unter dem Banne des C. Man kann also sehr wohl von einer Tonart im weiteren Sinne reden, und die 12 Töne der Klaviatur können nicht bloß melodisch, sondern sogar harmonisch z. B. der C-Tonart angehören. Hier möchte freilich mancher entgegnen: Wenn dieses C-dur die ganze chromatische Tonleiter umfaßt, wie wollte man denn die verschiedenen Tonarten noch auseinander kennen? Diese laufen ja alle in eine unterschiedslose Masse zusammen. Ein solcher Vorwurf wäre allenfalls berechtigt, wenn wir die Tonart in Form einer chromatischen Tonleiter aufstellten. Dies ist selbstverständlich nicht beabsichtigt. Die Tonart ist vielmehr etwa in Form eines Stammbaumes zu denken, wo der Tonikaklang den Stamm, die Dominanten und sogenannten Paralleldreiklänge die Aeste, deren Dominanten aber die Zweige darstellen. Wollen wir das Bild noch weiter ausführen, so können wir

den Grundton die Wurzel, die melodischen Zutaten die Blätter dieses Baumes nennen. In einem solchen System kann es ja wohl vorkommen, daß ein gis und ein as und dergl. zugleich Platz findet. Sie stehen aber nicht als Nachbarn einer Tonleiter nebeneinander, sondern bilden die äußersten Ausläufer ganz entgegengesetzter Zweige.

Wollten wir in diesem Sinne eine Uebersicht über C-dur im weitesten Sinne aufstellen, so könnte das etwa so geschehen:

E gis h d h dis fis a

a c e e g h

F a c C e g G h d D fis a c

(F a c d) g h d f

f a s c

a cis e g A s c es

Es ist selbstverständlich, daß die Ausbreitung einer Tonart ihre Grenzen haben wird. Insbesondere wird die Dauer der entfernteren Akkorde stets nur eine geringere sein können, da ja die Erinnerung an die Tonika der Gegenwirkung der fremden Klänge am wenigsten Widerstand leisten kann. Nebenbei bemerken wir noch, daß jener bereits den einfachsten Tonartformen zukommende Reiz des Ab- und Zunehmens der Vorstellungswerte auch in dieser höher entwickelten Gestalt der Tonart noch besteht. Auch hier stellt jeder der angegebenen Akkorde der Tonika C gegenüber entweder ein Plus oder ein Minus vor.

Rückblick auf die Tonart.

Schauen wir hier noch einmal auf den Weg zurück, den wir bei der Entwicklung der Tonart im weitesten Sinne durchwandern mußten, so sehen wir, daß die Ausgestaltung derselben von Anfang an durch zwei ganz entgegengesetzte Faktoren bewirkt wurde. Der eine war die Eigentümlichkeit des musikalischen Denkens, an einem zuerst gegebenen selbständigen Klange festzuhalten und alle weiteren Tonkombinationen von diesem Standpunkte aus zu betrachten oder zu empfinden. Auf die Wirksamkeit dieses konservativen Prinzips wurde bereits früher hingewiesen und dasselbe als Gesetz der Trägheit bezeichnet. Der andere Faktor ist fort-

schrittlicher Natur. Er ist das Bedürfnis nach Abwechslung oder Mannigfaltigkeit. Ohne dieses ins Weite treibende Prinzip würde die Musik einschrumpfen oder garnicht zur Entwicklung kommen, ohne das erstere würde es sich ins Grenzenlose verlieren.

Dieser Antagonismus ist ein Gesetz, daß wir nicht bloß hier, sondern bei allen Kunstgebilden einschließlich jener der großen Künstlerin Natur wiederfinden. Es ist das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

An allem was gefallen soll erwarten wir, daß es die Einbildung oder zunächst die Anschauung beschäftigt. Es muß uns vielerlei bieten, sonst wäre es uninteressant oder gar langweilig. Derartige Erscheinungen, die sich durch große Mannigfaltigkeit des Gebotenen auszeichnen, sind z. B. Jahrmärkte, Varietévorstellungen, Ausstellungen, Potpourris, Zeitungen und dergl. Daß solche Dinge viele einzelne Schönheiten enthalten können, darf vorerst gewiß zugegeben werden. Als Ganzes betrachtet können sie aber sicher nicht auf Schönheit Anspruch machen. Die einzelnen Teile solcher Zusammenstellungen bedingen einander nicht, sie stehen in keinem inneren Zusammenhang und können beliebig miteinander vertauscht werden, kurz es fehlt etwas Wesentliches, die Einheitlichkeit, der organische Zusammenhang.

Betrachten wir dagegen irgend ein Objekt, das wir von ganzem Herzen schön nennen dürfen, eingehender, so werden wir sicher finden, daß neben oder trotz aller Mannigfaltigkeit eine alle Teile beherrschende oder umfassende Einheit darin steckt. Man vergleiche etwa irgend eine bucklige, zittrige Linie mit einer geometrischen Kurve, z. B. dem Kreis. Das Wohlgefallen, das die Betrachtung der Kreislinie erweckt, ist leicht zu erfassen. Es besteht eben darin, daß wir die Gesetzmäßigkeit dieser Gestalt herausfühlen. Ich sage ausdrücklich „fühlen". Denn nicht die geometrische Formel ist es, die uns gefällt, nicht die verstandesgemäße Erwägung „alle Punkte der Linie sind von einem gegebenen Punkte gleich weit entfernt", bewirkt das Lustgefühl, sondern das unmittelbare Empfinden der Einheitlichkeit der Figur. Dies wird sogleich deutlich, wenn wir kompliziertere Gestalten heranziehen. Die Ellipse, die Parabel, die Spiralen, die Cardanische Linie, die Cardioide, die Conchoide sind Figuren,

von welchen einer jeden eine gewisse algebraische Formel zu Grunde liegt, aus welcher sie ohne alle zeichnerische Fertigkeit, rein mechanisch konstruiert werden können. Es ist nun höchst merkwürdig, daß jeder Zeichner von Geschmack derlei Linien ohne alle Kenntnis der analytischen Geometrie, nur von seinem Schönheitsgefühl geleitet, wird ziehen können und zwar genau genug, daß sie der geometrischen Nachprüfung Stand halten. Dies ist doch der deutlichste Beweis, daß die geometrische Gesetzmäßigkeit und das unmittelbar in uns wirksame Schönheitsgesetz identisch sein müssen.

Wie hier, so werden wir die Einheitlichkeit als Schönheitsprinzip auch auf allen andern Kunstgebieten wiederfinden. Ein figurenreiches Bild wird „auseinanderfallen", wenn die Personen darauf nicht durch ihre Gruppierung um eine Mittelfigur oder durch eine gemeinsame Beziehung zusammengehalten werden, ein Erfordernis, das man unmittelbar auf das Drama und den Roman anwenden kann. Ein Bildnis ist ohnehin schon wie der Mensch selbst etwas Einheitliches. Die künstlerische Wirkung eines Porträts wird aber bekanntlich am ehesten gestört, wenn Nebensächlichkeiten zu sehr hervorgehoben sind. Eine Landschaft hat ihren Reiz zwar mehr in der Mannigfaltigkeit. Aber auch sie gewinnt ihren künstlerischen Wert erst durch jene Einheitlichkeit, welche man hier „Stimmung" nennt.

Bei den Produktionen der Natur, die uns durch ihre Schönheit anziehen, ist die Einheitlichkeit als formendes Prinzip ganz besonders erkennbar, am meisten bei den organischen. Es wäre überflüssig, die Einheit des Organisationsgedankens für eine Pflanze, für ein schönes Tier, einen schönen Menschenleib erst nachzuweisen. Worin besteht eigentlich die Häßlichkeit einer Physiognomie? Fürs erste immer darin, daß ihre Teile nicht zusammenpassen. Dagegen ein edler Männerkopf, ein tadelloser Frauenleib! Es ist als ob alle Glieder, alle Formen den Charakter der Persönlichkeit, jedes in seiner Sprache, ausdrückten. Oder die Häßlichkeit einer unreinen Rasse bei Hunden oder Pferden. Es ist, als ob zwei uneinige Künstler an einem Bild gearbeitet hätten.

Da Einheit und Mannigfaltigkeit zwei entgegengesetzte Tendenzen sind, so wird sich natürlich je nach dem Vorherrschen der

einen auch eine entsprechende Art von Schönheit erkennen lassen. Um zu dem Beispiele der geometrischen Figuren zurückzukehren; die gerade Linie hat im Vergleich zur buckligen sicher ihre besondere Schönheit. Diese ist aber von höchster Einseitigkeit. Denn während hier die Einheitlichkeit in höchster Potenz zur Anschauung kommt, wird uns an Mannigfaltigkeit gar nichts geboten. Diese bemerken wir zwar an einer buckligen Zufallslinie in hohem Grade. Wir gewinnen aber keinen angenehmen Eindruck hievon, weil wir die Gesetzlosigkeit dabei deutlich herausfühlen. An einer geometrischen Kurve, z. B. am Kreis, an der Ellipse, haben wir beides, die Ellipse ist aber reizvoller, weil ihre Formel komplizierter ist, der Kreis von ruhigerer Wirkung, weil sein Prinzip einheitlicher ist. Den reichsten Eindruck haben wir dementsprechend nur dort, wo trotz allergrößter Mannigfaltigkeit die Einheitlichkeit immer noch unmittelbar gefühlt wird, oder umgekehrt, wo trotz der einfachsten Mittel der Eindruck größter Mannigfaltigkeit erzielt wird. Daß alle künstlerische Wirksamkeit auf diese Formel, „möglichste Einheitlichkeit bei aller Mannigfaltigkeit" gebracht werden kann, wissen wir aus der alltäglichsten Erfahrung. Ein Werk, das den Beschauer, den Zuhörer, den Leser verwirrt, ist unter allen Umständen vertan. Dabei soll nicht gesagt sein, daß das Schema, das Gerüste oder die Berechnung hinter dem Werke hervorschauen soll. Das wäre Einheit *neben* der Mannigfaltigkeit. Jene soll vielmehr *in* und *durch* diese ‚nicht herausgeklügelt, sondern heraus*gefühlt* werden, wie wir die wunderbare Harmonie eines edlen Menschenleibes zwar unmittelbar empfinden, aber nie und nimmer herausrechnen können.

Daß das Prinzip: „Einheit in der Mannigfaltigkeit" bei der Tonart so konsequent wie fast nirgend anderwo zur Wirksamkeit kommt, das konnte bereits während der ganzen Darstellung der Tonartentwicklung beobachtet werden. Das Entstehen der Tonart im weitesten Sinne war ja von Anfang an nur von dem Trieb nach Abwechslung veranlaßt, jedoch mit der notwendigen Einschränkung, daß der Zusammenhang mit der Ausgangsvorstellung nicht unterbrochen werde. Es ist, wie wenn ein Kind sich in aller Ungebundenheit auf Wiese und Feld herumtummelt, aber nur soweit es das Elternhaus nicht aus dem Gesichtskreis verliert. Fragen wir nun, welche Bedeutung der Tonart im Vorstellungsspiele der Musik zukomme, so wird uns die Antwort nicht

mehr viel Neues bringen. Schon bei der ersten Zusammenstellung zweier Dreiklänge drängten sich uns die Begriffe: „Tonika“ und „Tonalität“ unwiderstehlich auf, und wir konnten dieselben seither auch keinen Augenblick mehr entbehren. Was uns demnach noch zu sagen erübrigt, dürfte etwa so lauten: Vorausgesetzt wir wollten beim Musizieren in einer Tonart (im weitesten Sinne) bleiben, so empfinden wir im buntesten Wechsel der Vorstellungen doch stets das Bedürfnis, endlich zu einer anfangs festgelegten Grundvorstellung (der Tonika) zurückzukehren. Dies wird sofort aufs deutlichste bewußt, wenn wir auf irgend einem Akkord, der nicht Tonika ist, schließen wollten. Das ist uns alles ja nichts Neues mehr. Wir wollen uns aber nochmal darauf besinnen, welchen speziellen Vorstellungs- und Gefühlsinhalt der Tonikaklang im Vergleich zu den übrigen Akkorden bewirkt. Nach all den langen Untersuchungen wie auch nach unserm unmittelbaren persönlichsten Innewerden können wir diesen nunmehr zaglos bezeichnen als die Anschauung des eigenen Ich-Zustandes, losgelöst von allen Nebenvorstellungen. Das unvergleichlich befriedigende und befreiende Gefühl beim schließlichen Wiederbetreten der Tonika ist uns allen ja wohlbekannt, aber jetzt auch begreiflich. Es ist dasselbe, wie wenn ich nach den vielen Aufregungen, Vergnügungen oder Widerwärtigkeiten im Getriebe der Welt oder der Gesellschaft endlich wieder mein stilles Heim betrete und ganz zu mir selbst komme. Oder wie wenn ich nach einer weitläufigen mathematischen Berechnung endlich die glatt aufgehende Lösung, d. h. eben die Einheit aller Widersprüche gefunden habe. Nicht zu übersehen ist dabei, daß dieses Gefühl der Befriedigung desto lebhafter ist, je mannigfaltiger und widerstrebender die vorausgehenden Bestrebungen waren. Es ist die Wonne der Ruhe nach der Arbeit, in höchster Potenz die Wonne eines seligen Todes nach einem arbeitsreichen Leben.

Es ist indessen nicht bloß Analogie, es ist eine wirkliche Identität zwischen der Beziehung der Tonika zu den Nebenvorstellungen und den Wahrnehmungen des wirklichen Lebens zu finden. Wir stellten bisher die Sache so dar, daß sich das Ich in den Akkorden, die nicht Tonika sind, selbst vergißt, oder selbst verliert, in der Tonika aber wieder findet. Dasselbe geschieht

aber auch buchstäblich in jeder Wahrnehmung. Wenn ich eine Lilie mit Interesse betrachte, so besteht bei der „Enge des Bewußtseins", wie die Psychologen es nennen, mein ganzes Bewußtsein augenblicklich eben nur in der Vorstellung dieser Lilie. „Ich bin" sozusagen (abgesehen von meinem Leib) die Vorstellung der Lilie. Verlasse ich dieses Bild, dann kann ich wieder zu mir selbst zurückkommen, was der Rückkehr zur Tonika gleichkommt.

Aber noch mehr. Wenn ich die Lilie verlasse, aber unmittelbar zu etwas anderem, etwa einem Pferde übergehe, dann zu einer Maschine, so besteht mein Bewußtseinsinhalt eben hintereinander aus diesen drei Dingen. Diese haben garnichts miteinander zu tun. Der Zusammenhang der drei Vorstellungen besteht aber steht aber darin, daß sie Vorstellungen *derselben* Person sind. Die Continuität des Ichs wird deshalb nicht aufgehoben. Diese bleibt unter dem Bewußtsein doch bestehen. In der Tonart finden wir das ganz gleiche Verhältnis. Wenn auch mehrere Akkorde (außer der Tonika) aufeinander folgen, die latente Herrschaft der Tonika geht deshalb nicht verloren. Sie wird eben dadurch offenbar, daß jeder dieser Nebenakkorde seinen Wert, seine Färbung von der Tonika her erhält. Das ist leicht einzusehen, denn wäre das nicht, so würde jeder Durdreiklang etwa **F, G, E** hintereinander genau den gleichen Eindruck machen, weil eben jeder nur in seiner Eigenschaft als Durdreiklang wahrgenommen würde.

Man ist vielleicht geneigt, das befreiende Gefühl beim Wiederfinden der Tonika bloß der Durtonart zuzuerkennen, da eben nur ein Durdreiklang absolute Befriedigung gewährt. Das wäre sehr oberflächlich gedacht oder vielmehr gefühlt. Man beachte hier: jenes Wohlgefühl wurde ja nicht aus der Dureigenschaft der Tonika, sondern aus dem Umstande abgeleitet, daß diese die Vermittlung aller Widersprüche bietet, daß sie nach dem Durcheinander so vieler fremder Vorstellungen wieder den ursprünglichen festen Stützpunkt herstellt. Nun bewirkt freilich der Molldreiklang absolut genommen, und das ist er ja hier — die Vorstellung des Leidvollen. Wir finden aber auch in der höchsten Betrübnis zu tiefst noch einen Grund der Beruhigung in der gänzlichen Zurückziehung auf das eigene Selbst, vorausgesetzt, daß wir —

ein reines Gewiſſen haben, d. h. alſo in dem Gedanken: es iſt ein Fremdes, was den Zwieſpalt verſchuldete. Wenn wir nach einem Kampfe mit Vorurteilen, mit Dummheit und Bosheit endlich in unſere ſtille Kammer heimkehren, ſo werfen wir wohl mit einer Verwünſchung die Türe hinter uns zu. Dann aber ſetzen wir uns vielleicht hin und löſen den letzten Reſt von Schmerz in Tränen auf. Die widerwärtigen Umſtände außerhalb bleiben dabei zwar unverändert. Die Befriedigung des Sichſelbſtwiederfindens aber kommt jetzt doch über unſer Herz, und da erſt recht, wenn wie geſagt der Zwieſpalt von außen her kam. Ich kann nun nicht anders; aber ich finde im endlichen Schluſſe auf der Molltonika dieſelben Verhältniſſe. Die Tonika **C es g** z. B., obwohl an ſich einen Widerſpruch enthaltend, bietet in dieſer Stellung eben die letztmögliche Einheit aller vorausgehenden Gegenſätze. Die Tonika (das **c**) iſt augenblicklich das Ich, oder beſſer geſagt, der Zuſtand des Ichs. Die Terz (**es**) iſt das Unbekannte, Widerſprechende, und zwar buchſtäblich; denn **C** und **Es** ſind in ihrer Beziehung unverſtändlich, ſo lange das vereinigende **As** nicht vorhanden iſt. Die Schuld liegt hier nicht am **C** (der Ich-Vorſtellung), ſondern am **Es** (dem Fremden).

Hier könnte man allerdings einen vielleicht längſt bereit gehaltenen Einwand machen, nämlich den: Wenn in einem Stück in **C**-moll der Dreiklang **as c es** vorkommt, ſo muß ja dieſer Umſtand die Tonalität des **C** ſofort aufheben, da ja das **As** den Widerſpruch in **C-Es** löſt. Dagegen iſt zu ſagen: Dieſe Gefahr iſt auch ſehr nahe, aber es iſt hier nochmals zu erinnern, was bereits bei Gelegenheit der Unterdominante über die Macht des Gedächtniſſes geſagt wurde. In der Muſik hat vor allem jener Dreiklang Recht, der zuerſt da war. Wenn ein ſolcher einmal die Tonalität für ſich gewonnen und noch dazu wiederholt befeſtigt hat, ſo iſt ihm dieſe nicht ſo leicht zu entreißen. Die Erinnerung an die urſprüngliche Tonika iſt oft überraſchend zähe. Man mag z. B. längere Zeit in **F**-dur verweilen; war vorher **C**-dur herrſchend, ſo iſt dieſes ſehr leicht wieder herzuſtellen. Die Erinnerung wirkt hier nach. Ohne dieſe wäre gerade **C**-dur (nach **F**) nicht leicht einzuführen. Wenn alſo in **C**-moll gelegentlich **as c es** auftaucht, ſo braucht das die bereits gut gefeſtigte Tonart **C**-moll noch nicht zu ſchädigen. Das widerſpruchlöſende **As** be-

wirkt hier mehr die Vorstellung: „So könnte es sein, dies wäre die Lösung deines Leides.“ Tritt allerdings nach dem Schluß auf Ces g ein As c es mit ganzer Schwere als Tonika auf — etwa in einem neuen Satze — so wirkte es auch mit plötzlicher Kraft wie eine Befreiung vom bisherigen Druck.

Wechsel der Tonart.

Nehmen wir an, wir hätten längere Zeit in einem etwas ärmlichen C-dur musiziert, so daß wir von dieser Tonika ziemlich übersättigt wären, und es käme nun plötzlich ein neuer Teil in As-dur zu Gehör, so wird dieser Wechsel, wie bekannt, einen äußerst erfrischenden Eindruck machen. Welcher Art die Vorstellungsänderung von C-As ist, wurde ja bereits entwickelt. Es ist der Gedanke: Die neue Vorstellung As ist diejenige, zu welcher die bisherige (C) das „andre“ Seiende ist. Hier haben wir natürlich dieselbe Vorstellungsverbindung. Sie gewinnt aber dadurch, daß jetzt das As ein dauernder Zustand sein soll, einen höheren Wert und wäre mit trockenen Worten etwa so auszudrücken: Ich erkenne jetzt plötzlich, daß der bisher für allein möglich gehaltene Zustand (C) meines Ich nur ein Abhängiges vom jetzt gegebenen Zustand (As) ist (eigentlich war). Jener war das „Andere“ zum gegenwärtigen, in welchem ich nun erst den wirklich absoluten erkenne. Der Wechsel von C nach As gleicht merkwürdigerweise genau einem Erwachen aus einem Traum. Wie der Träumer die unbedingte Ueberzeugung von der Wirklichkeit des geträumten Zustandes hat, der, wie eben jede Wirklichkeit als die allein mögliche gilt, so gilt uns während des C-dur diese Tonalität als die einzig mögliche — als die Tonart schlechthin. Das ist klar; denn zwei Tonarten zugleich kann ich nicht hören oder denken. Jede nicht im Gehör anwesende Tonart existiert aber einfach nicht für mich. Wie wir ferner beim Erwachen den Gedanken erleiden: das erst ist die wirkliche Wirklichkeit, so gewinnen wir beim Eintritt jenes As-dur die Ueberzeugung: diese Tonart erst ist die eigentliche Haupttonart; die bisherige war blos, ohne daß ich es ahnte, eine Nebentonart. Im Leben kennen wir freilich nur zwei subjektive Wirklich-

keiten, das Wachen und den Traum. Jenseits des Traumes könnten wir freilich noch einen „geträumten Traum" als möglich denken. Ich selbst wenigstens hatte tatsächlich einmal einen solchen Traum zweiter Potenz, aus dem ich zu erwachen glaubte. Dieses Erwachen war aber selbst wieder nur ein geträumtes. Ich mußte also nochmal, diesmal aber wirklich erwachen. Eine solche Ineinanderschachtelung von Wirklichkeitszuständen haben wir aber in der Musik tatsächlich, z. B. wenn wir von E-dur nach C, denn nach As und später nach Fes-dur übergehn. Die schöne Wirkung stumpft sich freilich bald ab, wie wenn mir jemand dieselbe Ueberraschung dreimal hintereinander bereitet.

Das Gefühl der plötzlichen Versetzung des ganzen Bewußtseins in einen andern Zustand haben wir natürlich bei jedem Tonartwechsel nach der Plusseite (nach der Unterterz und Unterquint). Bei C — F ist der Eindruck freilich nicht so stark wie bei C — As. F wirkt als neue Tonart nach C erfrischend, verbunden mit dem Bewußtsein, daß dieser neue Zustand zugleich der nächstmögliche sei. Man denke an den Eintritt des Trios bei Militärmärschen mit dem herkömmlichen Tonartwechsel nach der Unterquint. C — As wirkt überraschend. Wir werden hier in einen Zustand hinüberversetzt, dessen Möglichkeit ganz unbekannt war. In C — F ist diese Möglichkeit vorübergehend (in C) nur nicht bewußt. In C — F findet sozusagen nur ein Dekorationswechsel statt, an den wir nicht mehr gedacht haben. In C — As aber erscheint eine Dekoration, die uns ganz unbekannt war. Das Gleichnis hinkt freilich, da die Abhängigkeit beider Zustände darin nicht ausgedrückt ist. Wir können sie übrigens entbehren, da wir ja die Vorstellungsbeziehungen C — F und C — As an ihrem Orte aus ihren Zahlverhältnissen entwickelt haben. Ueber die anderen zwei Uebergänge C — E und C — G brauchen wir uns nicht weiter zu verbreiten. Jeder aufmerksame Harmoniker weiß, daß diese eine weit weniger befriedigende Wirkung üben; was ja nicht weiter begründet werden braucht. Der Uebergang nach G-dur mutet an wie die Rückkehr zu einem früheren, einfacheren Zustand. Greifen wir zu unserem Traumgleichnis zurück, so müssen wir die Tonartwechsel nach der Oberseite hin als eine Versetzung in eine verminderte Wirklichkeit denken. Hier finden wir wieder eine merkwürdige Uebereins

ſtimmung. Bekanntlich iſt eine Modulation von C nach G mit einiger Umſtändlichkeit verbunden, wenn das C ganz aus der Erinnerung ſchwinden ſoll. Der Uebergang kann nicht ſo ruckweiſe geſchehen wie bei C — As und C — F. In analoger Weiſe geſchieht die Verſetzung vom Wachen in den Traumzuſtand verhältnismäßig langſam, während das Erwachen eine plötzliche Veränderung iſt. Beim Einſchlafen wird dem Bewußtſein etwas genommen, wie auch bei den Uebergängen C — G und C — E eine Minderung des harmoniſchen Beſitzes erfolgt. Der Uebergang nach E-dur wirkt natürlich weit intereſſanter als nach G, da ja die Terz im Vergleich zur Quinte etwas ſozuſagen Reelles iſt. Die Terz im Durdreiklang iſt das außerhalb dem Ich liegende, das außerhalb mir Seiende. Gehe ich nach E-dur über, ſo mache ich alſo dieſen jenſeitigen Zuſtand zu meinem eigenen Standpunkt. Inſofern klingt der Uebergang intereſſant. Er iſt aber auch zugleich unbefriedigend, da der bisherige Ichzuſtand einfach verſchwindet. Es iſt ein Gefühl, als ob einem plötzlich der Boden unter den Füßen weggezogen würde.

Die Analogie zwiſchen Tonartwechſel und dem Wechſel von Traum und Wachen läßt ſich übrigens noch weiter verfolgen. Was iſt eigentlich der Traumzuſtand? Doch nur eine Ausſchaltung eine Teiles unſeres Erinnerungsvorrates. Es iſt, wie wenn im Schlafe der Blick in einen Schraubſtock ſo befeſtigt wäre, daß er unweigerlich nur einen oder wenige Vorſtellungen ſehen kann, daß alle anderen verriegelt ſind. Iſt ſo mein Blick z. B. auf die beiden Bilder „ich gehe“ und „Waſſerfläche“ feſtgeſchraubt, ſo bildet ſich unfehlbar eine Aſſociation dieſer beiden, nämlich: „ich gehe auf der Waſſerfläche“. Warum finde ich daran nichts Wunderbares ſo lange ich das träume? Sehr einfach. „Wirklich“ nenne ich das, was meinem *geſamten* Beſitz an Vorſtellungen entſpricht. Darüber hinaus gibt es nichts für mich. So z. B. iſt für den gemeinen Mann die Trigonometrie etwas Nichtexiſtierendes. Da nun für mich außer den beiden Bildern „ich gehe“ und „Waſſerfläche“ nichts vorhanden iſt, ſo muß ich notwendig das Waſſerwandeln ſolange für wirklich und ſelbſtverſtändlich halten, bis ich meine übrigen Erinnerungsbilder wieder zurückbekomme und an ihnen mein Waſſergehen *vergleichen* kann.

Das musikalische Denken ist in ähnlicher Weise eingeschränkt, und zwar immer. In zwei Tonarten zugleich kann man nicht musizieren. Man könnte das Festhängen an einer Tonika mit der sogenannten „Enge des Bewußtseins" vergleichen. Während der augenblicklich giltigen Tonart sind alle andern ausgeschaltet, existieren gar nicht, woraus für das Vorstellungsspiel folgt, daß eben nur dieser gegenwärtige Zustand des Ich als der allein mögliche gilt. Beim Eintritt einer neuen Tonika kommt es nun darauf an, ob diese ein Teil des Klanges der alten Tonika ist (z. B. E ist in C enthalten) oder umgekehrt. Im ersten Falle verliere ich Vorstellungen, meine subjektive Wirklichkeit wird vermindert. Im andern Falle gewinne ich die Einsicht, daß mein bisheriger Vorstellungsbesitz nur ein Teilbesitz war; ich vermehre meine subjektive Wirklichkeit; ich bin im Zustande eines Erwachens, wie der ganz Ungebildete, wenn er auf einen Schlag z. B. in den geistigen Besitz der Mathematik käme, das Gefühl eines Erwachens hätte. Denken wir an unsere früheste Kindheit zurück mit ihrem kleinen Vorrat von Vorstellungen, so dünkt sie uns wie ein Traum. Wir sagen nicht unpassend: „Erwachen aus der Kindheit". Freilich fehlt hier die Plötzlichkeit der Veränderung zur Vollkommenheit des Gleichnisses.

Der herkömmliche Begriff „Tonart."

Wir haben uns mit der Konstruktion der Tonart ersichtlich sehr weit von der schulgemäßen Bedeutung „Tonart" entfernt. Während hier die Tonart C-dur die bekannten sieben Töne hat, gewähren wir unserm C-dur erstens alle zwölf Töne der Klaviatur als melodischen Besitz, außerdem aber auch noch eine nicht genau begrenzte Anzahl mit C mehr oder minder verwandter Klänge. Obwohl dies äußerst ausführlich begründet wurde, möchten wohl die wenigsten geneigt sein, eine solche Umwertung so leichten Kaufes anzuerkennen. Man wird nicht ohne Berechtigung sagen: Hier wurde einfach dem Worte Tonika eine andere Bedeutung untergelegt. Was hier Bestandteile einer Tonart genannt wird, das heißen wir „Nebentonarten" usw. Wie sollten wir auf

diese Weise die Tonart vorzeichnen? Wie unterscheiden wir As-dur von E-dur am Anfang der Notenzeile, wenn beide Tonarten alle zwölf Töne besitzen? — Hier sind wir schon am Kernpunkt des Streites. Jeder Musiker hat zwei Seelen in der Brust. Als praktischer Musiker und als Komponist überschreitet er die Schranken der Vorzeichnung mit ihrer heiligen Siebenzahl fortwährend; denn wo in der ganzen Literatur (Kinderliedchen ausgenommen) gäbe es ein Musikstück, das auch nur zwei Zeilen lang sich mit den sieben Tönen begnügte? Jeder Musiker wird doch zugeben, daß ein Stück in C-dur alle chromatischen Töne und Tönchen haben kann. Als Theoretiker und Lehrer hält er aber hartnäckig an der siebentönigen „Tonart" fest, weil es eben schwer ist, sich von der altererbten Vorstellung loszumachen, und weil er nicht bedenkt, daß Tonart und Vorzeichnung schon längst zwei ganz verschiedene Begriffe geworden sind. Es gilt eben auch hier Mephistos Wort: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage". Die Vorzeichnung war früher ein Bedürfnis. Statt daß man die nötigen drei Kreuze fis cis gis in jedem Falle einzeln hinschrieb, setzte man sie einfach an den Zeilenanfang. Man brauchte selten andere Töne als die sieben. Die Zeiten ändern sich aber. Jeder Kapellmeister, jeder Orchestermusiker kann bei der modernen Musik die Vorzeichnungen nur mehr als eine Plage empfinden, eine Last, die man eben noch mitschleppt, weil sie unsern Großvätern gehörte. Ein Notensystem, das für jeden unserer zwölf Töne ein Zeichen und einen Namen hätte, wäre eine wahre Erlösung.

Welches war nun aber der Grund, daß man gerade für die siebentönige Gestalt der Tonart eine besondere Bezeichnung erfand? Wie gezeigt können wir die Tonart wie so vieles andere als ein Entwicklungsprodukt anschauen. Nebstdem ist nicht zu übersehen, daß alle Musik aus zwei Hauptfaktoren besteht, aus Melodie und Harmonie. Wir wissen, welches Unheil die Verkennung der melodischen oder der harmonischen Natur so vieler Tongebilde noch heute in der Theorie verschuldet, obgleich dieser Unterschied bei der charakteristischen Gestalt der modernen Melodie nicht mehr so leicht zu übersehen wäre. Nun gab es aber eine Zeit, wo die Entwicklung der Melodieführung eben auf der siebentönigen Gestalt angekommen war. Zugleich zeigte die andere

Entwicklungsreihe, die Harmonie, den gleichen Besitz an Tönen. So war es denn höchst natürlich, daß man die Doppeleigenschaft der Töne übersah. Man erblickte — wohlgemerkt „erblickte", nicht „hörte", — denn die Theorie lebte immer nur auf dem Papiere — in den auseinandergelegten Bestandteilen der Akkorde ein melodisches Gebilde, eine Tonleiter, andererseits sah man in den melodischen Tönen das Material zur Akkordbildung, wie man heute noch da und dort aus der sog. melodischen Molltonleiter Akkorde bilden will. In Dur ging das ja ganz leidlich. Die Kongruenz der melodischen und der harmonischen Reihe war damals ja vollkommen. Man hielt sie für identisch und statuierte danach die Vorzeichnungen und hielt bis heute noch die Begriffe „Vorzeichnung" und „Tonart" für gleichwertig.

Aber das Unheil kam an den Tag, als sich die Molltonart entwickelte. Ich meine nicht die Molltonart der Lehrbücher, sondern die ungeschriebene, die in den Mollkompositionen der wirklichen Musik unsichtbar steckte. Noch in meiner Jugendzeit kannte ich die C-molltonleiter nur in der Form c d es f g a h c, abwärts c b as g f es d c. Daß die Akkordungeheuer, die aus dem Schoße dieser vermeintlichen Tonart entsprangen, für die Praxis nicht taugten, das fühlte man wohl. Aber auf dem Papier der Lehrbücher lebten sie lustig weiter. Um das Elend noch zu vergrößern, fanden sich in den Werken der angesehensten Komponisten Akkorde wie: as c fis (in C-moll), g h dis f (in C-dur). Totschweigen konnte man diese nicht. Sie paßten aber in keine bekannte „Tonleiter" hinein. Also führte man das schöne Wort „übergreifendes System" ein. Trotz meiner großen Neugier konnte ich dieses vielgenannte mysteriöse System nirgend zu Gesicht bekommen, und weiß heute noch nicht, wie es aussieht. Was man sonst noch fand an vorzeichnungsfremden „Noten", das warf man ruhig in den großen Sack „Wechselnoten". Diese aber etwas näher anzusehen und zu sortieren fiel niemanden ein.

Nun will ich keineswegs verlangen oder auch nur vorschlagen, die alten Vorzeichnungen abzuschaffen. Dazu muß erst die Not noch dringender werden, als sie schon ist. Aber man sollte doch füglich einsehen, daß die lebendige Tonart ein reichhaltigeres Gebilde ist, als bloß eine starre Registratur von sieben

Tönen und daß Vorzeichnung und Tonart schon lange nicht mehr dasselbe sind.

Manch ein Verehrer des Althergebrachten mag sich wohl auch darauf berufen, daß uns die Durtonleiter als etwas so selbstverständliches und natürliches anmute. Dieses Gefühl der „Natürlichkeit" ist aber leicht zu verstehen. Wenn wir uns die Durtonleiter vorstellen, so tun wir das in gedankenloser Gewohnheit vom Grundton bis zu dessen Oktave und wieder zurück. Dazu ist aber gar kein zwingender Grund vorhanden. Sodann stellen wir uns uns ebenso gewohnheitsmäßig den Grunddreiklang als harmonische Unterlage dazu vor, was doch auch nicht zum Begriff der Tonleiter gehört. Diese erscheint jetzt als ein gebrochener Dreiklang, z. B. **cegc** mit Durchgangstönen. Das ist aber ein ganz spezieller Fall. Die Tonleiter könnte ja auch andere Grenztöne und einen andern Akkord bei sich haben. Die Ausfülltöne **dfah** scheinen aber deshalb so „natürlich", weil sie neben ihrer melodischen Brauchbarkeit eben zugleich die harmonisch nächstverwandten sind.

Die übrigen Akkorde.

Wie im vorigen Abschnitt gezeigt, bildet jeder Akkord, ja jeder Ton mit seinen Nachbartönen stets eine gewisse unzweideutige Zusammengehörigkeit, die wir Tonart nennen derart, daß wir uns auch den kleinsten Ausschnitt aus einem Musikstück gar nicht anders, als zu einer augenblicklich giltigen Tonart gehörig denken können. Sehen wir von Akkorden rein melodischer Entstehung ab, so dürfen wir hiernach unbedenklich jede weitere spezielle Darstellung, etwa noch übriger Akkorde hinsichtlich ihrer Vorstellungswirkung als ganz überflüssig übergehen. Was jedes Intervall, auf seine Tonika bezogen, für eine Bedeutung hat, wurde ja gezeigt. Diesen Wert wird es aber auch in Gesellschaft von andern mitklingenden Tönen nicht ändern, sofern nur seine tonartliche Zugehörigkeit stehen bleibt. Gesetzt, ich würde ganz beliebig einen Akkord bilden, z. B. **asceg**, so wäre seine Deutung gar keine neue Aufgabe mehr. Gehört er zu C-dur, so ist eben **c** die Tonika, **e** die Terz und **g** die Quinte und **as** die die große Unterterz; gehört er nach F-moll, so ist **ceg** die Domi-

nante und **as** die Mollterz. Was uns aber diese Intervalle zu sagen haben, wissen wir ja bereits. Die hier noch folgenden Betrachtungen einzelner Akkorde können demnach auch nichts prinzipiell neues bringen. Bei ihrer besonders häufigen Anwendung sind sie aber gerade sehr geeignet, als Belege und Stichproben für das bisher Entwickelte zu dienen.

Die Vierklänge **f a c d** und **f a s c d** (auf **C** als Tonika bezogen) stellen uns keine besonders neuartigen Aufgaben. Wir erkennen in ihnen nichts anderes als die Unterquintdreiklänge **f a c**, **f a s c**, verbunden mit einem Teile des Oberquintakkordes. Was hier zumeist in die Augen fällt, ist der Umstand, daß der Unterquintklang bedeutend vorherrscht. Von dem weit schwächer wirkenden Oberquintklang ist nur dessen schwächster Ton, die Quinte **d** vorhanden. Die Vorstellungswirkung ist demnach fast die gleiche wie die der reinen Unterqintdreiklänge. Das mitgehende **d** hält nur das Bewußtsein wach, daß die gegenwärtige Lust- oder Leidvorstellung zu einer bereits vorhandenen h i n z u g e k o m m e n ist. Daß die Formen **f a c d** und **f a s c d** erheblich reizvoller sind, als die einfachen **f a c** und **f a s c d** ist leicht wahrzunehmen. Dieser erhöhte Reiz ist aber der größeren Quantität der Anschauungsobjekte nicht bloß einfach proportional. Der Vorgang ist vielmehr so: Wenn eine Anschauung **A** ein Lustgefühl bewirkt, eine Anschauung **B** ebenfallls ein solches, so haben wir durch das Zusammensein von **A** und **B** nicht nur diese beiden Lustgefühle, sondern noch ein drittes, nämlich jenes, das aus der Vorstellung der Gleichzeitigkeit jener beiden entspringt. Trivialer ausgedrückt: Ich freue mich nicht bloß über **A** und **B**, sondern auch noch darüber, daß ich **A** und **B** z u s a m m e n habe. Die Lust- oder Unlustgefühle addieren sich hier nicht, sie multiplizieren sich sozusagen.

Wir können das Gleiche an den beiden abgekürzten Fünfklängen **h d f a** und **h d f a s** sehen. **H d f a** stellt zwei Lustgefühlerregende Klänge, **G** und **F** dar. Der überschwengliche freudige Charakter dieses Akkordes resultiert aber nicht bloß daraus, daß zwei Lustgefühle mehr sind als eines, sondern aus dem Bewußtsein: ich umfasse hier die zwei äußersten Pole des ganzen Komplexes von Lustgefühlen a u f e i n m a l. Man möchte dabei vielleicht geneigt sein, aus dem augenblicklich ungelösten Kon-

traft G-F ein Unluſtgefühl zu folgern: ähnlich wie beim Molldreiklang. Der Gegenſatz G-F erheiſcht allerdings eine Vermittlung. Dieſe iſt aber hier unmittelbar möglich und bevorſtehend. Der Gegenſatz wird hier nur als eine luſterregende Spannung empfunden.

Für **h d f as** gilt alles das faſt ungeändert, wenn wir ſtatt Luſt Leid ſetzen. Doch ſind hier ſchon etwas verwickeltere Verhältniſſe. Vor allem fällt auf, daß hier ein Dur- und ein Mollklang zuſammenſtehen, worauf man etwa auf ein vorhandenes Luſtgefühl ſchließen möchte. Dies widerſpräche ſicher all unſrer Erfahrung. Wir wiſſen ja nur zu gut, welch wichtiges Requiſit der verminderte Septimakkord den Komponiſten iſt, wenn ſie Qual und Schrecken illuſtrieren wollen. Dürften wir die Zahlenverhältniſſe dieſes Akkordes vernachläſſigen, ſo hätten wir jetzt leichtes Spiel, um den eigentümlichen Charakter desſelben zu erklären. Wenn ich den Vierklang ohne jede Vorbereitung auf dem Klaviere anſchlage, ſo bildet ſich mir ſofort die Vorſtellung einer peinlichen Ratloſigkeit, einer Situation, wo jemand nach vier Seiten zugleich hingezerrt wird, ohne daß eine der vier Kräfte die Vorhand gewinnt. Man denke z. B. an den Anfang der Ouvertüre „Die Stumme von Portici"!

Auf dem Klaviere mit ſeiner temperierten Stimmung ſind ja tatſächlich alle vier Intervalle gleich; die Wahrnehmung iſt dem Eindruck gegenüber völlig hilflos. Es iſt vorerſt nicht unterſcheidbar, ob **h d f as** oder **h d f gis** u. ſ. w. zu verſtehen ſei. Wäre etwa **a c e** vorausgegangen, ſo wäre hingegen die Bedeutung des Akkordes als **h d f gis** auch bei temperierter Stimmung zweifellos, d. h. wir würden jetzt zwei Töne als Beſtandteile der Oberdominante (E) und zwei als ſolche der Unterdominante empfinden. Man mache nur die Gegenprobe, indem man die Akkordfolge **a c e, gis h d f, c e g** (in beliebiger Stimmführung) ſpielt!

Wir haben bekanntlich noch einen Akkord von ſolcher Unbeſtimmtheit auf dem Klaviere, den ſogenannten übermäßigen Dreiklang. Schlage ich **c e gis** frei an, ſo findet ſich das Gehör in größter Verlegenheit. Es gewahrt, daß der zweite Ton die Terz der erſten iſt, der dritte die Terz des zweiten, der erſte aber zugleich die Terz des dritten ein lebendiger **Circulus vitiosus.**

Der Akkord macht denn auch in diesem Falle einen ungemein widerwärtigen Eindruck. Merkwürdiger Weise kann aber derselbe Akkord in geeigneter Umgebung gerade sehr reizvoll wirken z. B. in der Folge **ceg, cegis, cea**. Der Grund ist unmittelbar ersichtlich. Das **c** wird auch in **cegis** noch zweifelloser als Grundton empfunden. Das **gis** ist hier nur das melodisch erhöhte **g** des C-Dreiklanges.

Wie sollen wir nun das Zusammensein von Ober- und Unterdominante in **hd fas** deuten? Zunächst ist jedenfalls sicher, daß hier eine starke Kontrastwirkung stattfindet. Einen grünen Fleck sehe ich zwar schon ohnehin grün. Bringe ich ihn aber auf einem roten Hintergrund an, so scheint derselbe Fleck noch viel grüner. In ähnlicher Weise kommt offenbar die der Unterdominante eigentümliche Vorstellung in **hd fas** noch viel intensiver zu Bewußtsein, als für sich allein genommen. Es sind hier zwei Vorstellungen wirksam, die sich gegenseitig ausschließen. Beide zugleich können streng genommen nicht gedacht werden. Die Anschauung pendelt sozusagen zwischen beiden ratlos hin und her; und eben diese Ratlosigkeit, verbunden mit dem vorherrschenden Plus an Unlustgefühl in der Unterdominante ist der eigentliche Inhalt des hier entstehenden Vorstellungsspieles. Man wird jetzt auch verstehen, warum die ganze Schärfe des Akkordes **hdfas** im **as** konzentriert ist, wie andererseits der ganze Glanz von **hdfa** im **a**.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß wir, um konsequent zu sein, eine ähnliche Ratlosigkeit der Anschauungsrichtung auch für (g) **hdfa** zugeben müssen. Während aber in Moll dieser Widerstreit eine Potenzierung des Leidgefühles ist, stellt er in Dur eine solche der Lust dar. Wir haben hier sozusagen die Situation eines Glücklichen, der sich vor dem Anprall der Lustmomente gar nicht zu fassen weiß. Dieses „sich nicht fassen können," darf aber sicher nicht als Unlustgefühl bezeichnet werden, trotz des Widerstreites, der eigentlich vorhanden ist. In beiden Fällen — **hdfas** und **hdfa** haben wir die Summe der Gefühle des ganzen Vorstellungskomplexes auf einmal, jedoch augenblicklich ohne die Ausgleichung in der Tonika, die wir in Dur absolute Befriedigung, in Moll Ergebung ins Unabwendbare nennen können.

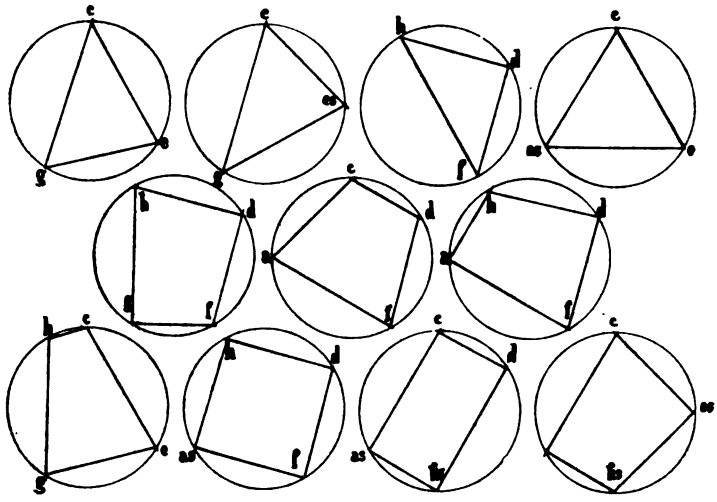
Eine Kombination von Unterdominante und einem Stück Oberdominante haben wir zwar auch in **f a d** und **f a s c d** gefunden. Der Anteil der Oberdominante, die Quinte zweiter Potenz **d** wird aber hier als etwas so neutrales empfunden, daß von einem Gegensatz wie in **h d f a s** nicht entfernt die Rede sein kann.

Um die Reihe der meist gebrauchten Akkorde voll zu machen, sei hier noch der sogenannte übermäßige Sextakkord **a s c d fis**, beziehungsweise **a s c es fis** angeführt. Sie stellen beide Kombinationen der Unterterz **A s c** mit dem Quintklange zweiter Potenz von |C|, **D fis** (c) oder **fis c** dar. Wie diese beiden Klänge in Bezug auf |C| einzeln wirken, wurde ja bereits gezeigt; ebenso das Vorstellungsspiel im Kontraste von **A s** zu **D** (bei **C-Fis**). Bei der weitläufigen Verwandtschaft zwischen **A s** und **D** ist natürlich von vornherein wieder anzunehmen, daß eine wirklich gleichzeitige, vereinigte Anschauung beider Objekte nicht stattfinden kann. Es wird vielmehr eine der beiden Vorstellungen die Oberhand gewinnen, während die andere mehr wie eine störende Beigabe erscheint. Der vorherrschende Klang in **a s c d fis** ist aller Erfahrung nach **D**, vertreten durch **d fis c**, wie man denn auch den ganzen Vierklang in allen Fällen ohne große Störung mit **a c d fis** ersetzen kann. Ein Ersatz mittels **a s c f** ist zwar ebenfalls möglich. Das eigentlich Wirksame aber, der Trieb nach **G h d**, fehlt dabei.

Welche Vorstellung bewirkt nun der Klang **D** gegenüber der Tonika **C e s g**? Er ist, wie gezeigt, die Hinüberführung nach dem augenblicklichen Ruhepunkt in **G h d**. Diesem relativen Lustgefühl ist in **a s** etwas wie eine drückende Mahnung an ein weit jenseits liegendes Unlust-Moment beigegeben. Das aus beiden Vorstellungen entspringende Gefühl ist natürlich zunächst eine starke Spannung, das unbehagliche Bewußtsein eines Zustandes der nur ganz vorübergehend möglich ist. Es ist aber doch auch ein gewisses Lustgefühl damit verbunden, entsprechend dem Gedanken: du wirst aus diesem Widerstreit mit Sicherheit herausdringen. Der zunächst vermittelnde Akkord ist natürlich **G h d**, für **a s c es fis** auch **C e s g**. Auf jeden Fall wird aber früher oder später die endgiltige Lösung nach **C e s g** folgen müssen.

Die Anzahl der bisher speziell behandelten Akkorde umfaßt so ziemlich sämtliche, die man als die alltäglich vorkommenden bezeichnen darf. Diese Reihe bis zu möglichster Vollständigkeit zu führen, wurde bereits als überflüssig bezeichnet; einesteils weil jeder weitere Akkord doch nur aus den alten Grundintervallen bestehen kann, andernteils weil wir auch bald vor der fatalen Frage Halt machen müßten: Was ist überhaupt ein Akkord? Dürfen wir jeden Zusammenklang — etwa auch c d e — Akkord nennen? Oder wenn nicht, wo ist die Grenze? Fragten wir die herkömmliche Harmonielehre um Rat, so hätten wir freilich gleich die Antwort in jedem Einzelfall. Man würde uns z. B. sagen: a s c d fis ist ein Akkord, c f g ist keiner. Warum aber? Kommt etwa c f g in der Musik nicht vor? Vielleicht ebenso oft wie a s c d fis. Oder ist vielleicht die Einfachheit der Verhältnisse für die Benennung „Akkord" entscheidend? Dann müßte c f g sicher weit eher so heißen, als das viel kompliziertere a s c d fis. Oder dürften wir vielleicht vermuten, daß die Bestimmung der „Akkorde" in einer gewissen Eigentümlichkeit der mit ihnen verbundenen Vorstellungen ihren versteckten Grund hat, und daß die Theorie sich von demselben zwar unbewußt aber doch richtig leiten ließ! Wir haben aber derartiges nirgend gefunden. Wir kennen nur unsere zwei Grundverhältnisse, Quint und Terz, und deuten hienach die Akkorde, gleichgiltig, wie und wo wir sie antreffen.

Daß eine Klassifizierung, welche a s c d fis einen Akkord nennt, c f g aber nicht, einen Wert für das Verständnis der Zusammenklänge nicht haben kann, ist ersichtlich. Immerhin muß aber eine Veranlassung zu dieser Unterscheidung angenommen werden. Der Grund ist nicht schwer zu finden. Maßgebend war — trivial gesagt — lediglich das Bestreben, den Oktavenraum möglichst gleichmäßig mit zwei oder drei Tönen auszufüllen. Das wird am besten veranschaulicht, indem man einen Kreis in 12 gleiche Stücke teilt und die Punkte der Reihe nach mit der chromatischen Tonleiter besetzt. Verbindet man jetzt für jeden Zusammenklang seine drei oder vier Punkte mittelst gerader Linien (Sehnen), so bemerkt man sofort, daß für die in der Harmonielehre aufgeführten Akkorde Drei- und Vierecke entstehen, welche möglichst gleichgroße Seiten haben.



Noch deutlicher zeigt sich dieses Bestreben, den sogenannten Tonraum möglichst gleichmäßig auszufüllen, in der Notenschrift. Auf den Namen Akkorde haben nur jene Vielklänge Anspruch, welche sich in Terzen aufbauen lassen, d. h. jene die das Notenpapier möglichst gleichmäßig ausfüllen. Wollte man ehrlich sein, so müßte man sagen: Es kommen in der Musik sehr verschiedene Zusammenklänge vor, aber gewisse unter ihnen, besonders die mit den einfacheren Verhältnissen, erfreuen sich einer größeren Häufigkeit der Anwendung. Dies schließt natürlich nicht aus, daß auch die komplizierteren und selteneren auf theoretische Betrachtung das gleiche Recht haben. Es ist indessen selbstverständlich, daß diese bei den einfacheren anfangen und die dort gewonnenen Erkenntnisse fortschreitend auf die dissonanteren anwenden wird. Eine bestimmte Grenze aber zwischen konsonanten, dissonanten und allerdissonantesten Zusammenklanges wird sich nicht aufstellen lassen.

Hiemit ist natürlich auch alles Suchen nach etwaiger „innerer" Notwendigkeit der gebräuchlichen Akkordaufstellung vergeblich. In der Gestalt aller einzelnen Zusammenklänge — sowohl der schulmäßig beglaubigten als auch der übrigen wirklich vorkommenden — ist durchgehend das Walten zweier entgegengesetzter Bestrebungen erkennbar: einerseits die nach mög-

lichſtem Reichtum, andererſeits die nach Aufrechterhaltung einer gewiſſen Konſonnanz. Was jeder bei dieſem Ineinandergreifen entſtehende Akkord für eine Vorſtellung auslöſt, das iſt nicht viel mehr — wir müſſen es immer und immer wiederholen — als eine zufällige Beigabe, keineswegs aber der vorderſte Grund für die Gebräuchlichkeit dieſes oder jenes Akkordes. Wenn alſo z. B. der Vierklang **a s c d fis** ſich beſonderer Beliebtheit erfreut, ſo iſt das nicht etwa daraus zu folgern, als ob die mit ihm verbundene Vorſtellung eine beſondere Wichtigkeit hätte, ſondern lediglich aus äußeren Umſtänden. Solche ſind z. B.: Seine mäßige Diſſonanz; dieſe und ſeine Ausfüllung des „Tonraumes" iſt bei unſrer temperierten Stimmung dieſelbe wie in **a s c es ges**. Der Vierklang **a s c d fis** iſt zu C-moll ſehr eng und doppelt verwandt; zu **G h d** als **c d fis**, zu **C e s g** als **a s c** Er kann demnach als Vertreter der Unterdominante wie auch als ſolcher der Oberdominante gelten, iſt ſomit für die Tonika **C e s** ein ſehr wertvoller Akkord.

Die Melodie.

Das griechiſche Wort Melodie heißt bekanntlich Geſang. Zwar ſprechen wir auch in der Inſtrumentalmuſik von Melodie; eine Bezeichnung, die hier eigentlich etwas deplaziert iſt, die aber zugleich bezeugt, daß alle Melodie, wenigſtens ihrer einfacheren Geſtalt nach, im Grunde ſtets nur als eine Nachahmung des Geſanges galt. Nun iſt hinwieder der Geſang nichts andres, als eine eigentümliche Art der menſchlichen Sprache, nämlich jene, wo das blos ſinnlich Wahrnehmbare derſelben, gegenüber ihrem Begriffsinhalt beſonders hervorgehoben wird. Die Melodie im weiteſten Sinne iſt ſomit die in gewiſſer Weiſe modifizierte menſchliche Sprache, ſofern wir von deren Begriffsinhalt abſehen.

Die urſprüngliche Identität der Melodie mit der äußeren Erſcheinung der Sprache iſt vor allem an gewiſſen rhythmiſchen Uebereinſtimmungen zu erkennen. Fürs erſte werden bekanntlich alle Silben in betonte und unbetonte unterſchieden. Dasſelbe finden wir bei den Taktgliedern der Muſik. Ebenſo werden beider-

seits die Akzente einander wieder über- und untergeordnet. Wir teilen ferner die Sprache in Sätze ab, was durch Punkte und Beistriche gekennzeichnet wird. In der Musik heißen die analogen Abschnitte Perioden und Phrasen; und hier wie dort sind die Einschnitte die Stellen, wo Atem geholt wird. In der Sprache hat jeder Satz seinen Hauptakzent. Ebenso die musikalische Phrase, und eine Definition derselben muß sich eben auf diesen Schwerpunkt, den Hauptakzent, stützen. Nämlich: ein akzentuierter Ton samt seinen vorausgehenden und nachfolgenden unbetonten Anhängseln heißt eine „Phrase". Der Hauptakzent fällt immer auf den periodisch eintretenden Harmoniewechsel, gewöhnlich in solcher Weise, daß die Phrase harmonisch eine Kadenz, ganze oder sogenannte Halbkadenz darstellt. Der zweisilbige (trochäische) Schluß der Phrase ist harmonisch meistens ein Vorhalt. Die Dissonanz des Vorhaltes kommt dem Hauptakzent als eine besondere Verstärung zugute. Sowohl der Auftakt als der Phrasenakzent (die Thesis) können durch einige Nebentöne verziert sein. An der Grundform ändert das jedoch nichts. Diese besteht immer aus einem Akzent-Kerne, der einen längern oder kürzern Auftakt oder eine oder mehr Nachsilben, meistens beides zugleich hat. Der Satz beziehungsweise die Phrase kann auch aus einem isolierten Wort oder Ton (Akkord) bestehen, z. B. „Schweig!"

Betrachten wir folgendes Beispiel:

Auch so das / Glück tappt unter die / Menge,
faßt bald des / Knaben lockige / Unschuld,
bald auch den / kahlen schuldigen / Scheitel.
Nach ewig / ehernen großen Ge- / setzen
müssen wir / alle
unseres / Daseins
Kreise voll- / enden.

Der erste Satz hat seinen Hauptton auf „Menge", der zweite auf „Unschuld". Nebenbei hat aber auch jeder Vers seinen Schwerpunkt, der erste Vers auf „Glück", welcher Akzent aber dem folgenden „Menge" wieder untergeordnet ist. In der 7. Zeile hat der Hauptton zwei Nachsilben. Von den letzten fünf Versen hat jeder seinen leicht erkennbaren Hauptton. Sofern aber

diese fünf Verse einen einzigen Satz bilden, sind die vier ersten Akzente dem fünften „voll/enden" als dem Hauptakzente untergeordnet. Einem etwaigen Komponisten dieses Gedichtes wäre so die Gliederung seines Periodenbaues schon deutlich vorgezeichnet, eine Rücksicht, welche nebenbei bemerkt, jedem Gesangskomponisten vor allem zu empfehlen wäre.

Auch die prosaische Rede bietet viele Aehnlichkeit mit der musikalischen Phraseologie. Wie man an dieser leicht bemerkt, hat der Hauptakzent seinen Platz stets gegen Ende jeder Phrase. Ebenso in den Sätzen der Sprache, wenigstens in allen uns meistbekannten Kultursprachen; z. B. „Sie / schweigt"; oder „Sie / schweigen"; oder „Er ist / tot; „Ein blühender / Baum"; das in der Sonne glänzende Schwert." Diesen Sätzen nach zu urteilen, möchte man leicht glauben, der Akzent stelle sich eben ganz selbstverständlich auf den Hauptbegriff, oder dieser werde am liebsten gegen Ende des Satzes gestellt. Merkwürdiger Weise ruht aber der Ton auch dann auf Endwörtern, wenn diese nicht den Hauptbegriff enthalten. Ob ich sage „ein blühender /Baum" oder „ein Baum, der / blüht", ob ich sage „das in der Sonne glänzende / Schwert" oder „das Schwert, das in der /Sonne glänzt" ist begrifflich gleich. Der Akzent zieht sich aber jedesmal gegen Ende des Satzes. In der Wortfolge „der Mann und das Weib" sind beide Begriffe gleichwertig. Trotzdem betont man aber das zweite Wort „Weib". Sage ich umgekehrt „das Weib und der Mann", so hat „Mann" den Ton. Man sieht hier deutlich, daß nicht so sehr begriffliche als vielmehr prosodische Gewohnheiten den Sitz des Akzentes bestimmen, ein Gebrauch, welchem wir im Bau und Vortrag der musikalischen Phrasen ganz ebenso folgen.

Um unserm Ziele näher zu kommen, nämlich festzustellen, was bei den Tonvorstellungen lediglich auf Rechnung der Melodie kommt, wäre es eigentlich nötig, diese von der Harmonie ganz zu isolieren. Wir müßten die Melodie sozusagen rein herauspräparieren, um alle von der Harmonie ausgehenden Einflüsse auf das Vorstellungsspiel auszuschalten. Das ist jedoch nicht einfach damit abgetan, daß man kurzer Hand die Begleitung wegläßt. Denn die Harmonie steckt ja implicite schon in der unbegleiteten Melodie. Singt man c e, so wird damit

zweifelsohne der C-durdreiklang zu Gehör gebracht. Spiele ich die blanke Tonfolge **c dis e gis a h c**, so ist das eben der A-molldreiklang. Die verlangte Isolierung von der Harmonie — eine Deharmonisierung — müßte ganz anders geschehen, etwa so, daß ich die Stimme auf und abbewege, jedoch ohne irgendwelche musikalisch feststellbare Tonhöhen einzuhalten. Es käme so eine Melodik zustande, wie sie uns vom Gesange der Vögel her bekannt ist. Man könnte übrigens, um sich die ausschließlich melodische Wirkung einer Phrase, eines Motives zu Bewußtsein zu bringen, auch so verfahren, daß man dasselbe in verschiedenster Weise harmonisiert, etwa wie in einer symphonischen Durchführung. Unter all den hieraus resultierenden Eindrücken wird einer übrig bleiben, der bei allen Harmonisierungen der gleiche ist. Dieser kann natürlich nur auf Rechnung der blos melodischen Gestalt jenes Motives kommen. Solche Experimente eröffnen uns unmittelbar die Einsicht in die andere Analogie zwischen Melodie und Sprache, überhaupt in das Wesen des eigentlich Melodischen in der Musik. Wir müssen jedoch zunächst noch hinsichtlich der Bedeutung des Wortes „Sprache" eine Unterscheidung treffen, die für alles Folgende von grundlegender Wichtigkeit ist.

Man hat an der Sprache zweierlei zu unterscheiden, erstens den Begriffsinhalt des Gesprochenen. Dieser ist auch im geschriebenen Text vorhanden. Zweitens den Gefühlsinhalt. Dieser gehört lediglich der gesprochenen Rede an. Beispiele machen dies unmittelbar klar. Wenn ich einem Ausländer, der des Deutschen nicht mächtig ist, in meiner Sprache etwas ganz Gleichgiltiges ruhig hinsage, so wird er natürlich gar nichts davon verstehen. Würde ich ihn aber, ebenfalls auf deutsch, ganz gehörig anschimpfen, so würde er sicher ohne die mindeste Sprachkenntnis sofort wissen, woran er mit mir ist. Desgleichen wird es auch für meinen Hund ganz gleich sein, ob ich ihn französisch oder spanisch anrede. Er wird aber ganz genau unterscheiden, ob ich ihm schmeichle oder ob ich ihn schelte. Die Sprache besteht nach alledem also aus zwei Faktoren, deren einer den Menschen sämtlicher Nationen, ja sogar noch den intelligenteren Tieren verständlich ist; man kann ihn den Gefühlsinhalt nennen. Der andre Faktor, der die Be-

griffsmitteilung ermöglicht, besteht aus Wörtern, die nur innerhalb begrenzter Völkergruppen konventionelle Geltung haben, und könnte auch durch sichtbare Zeichen, durch die Schrift, Ziffern, durch telegraphische Zeichen oder Chiffreschrift und dgl. ersetzt werden.

Worin haben wir nun die Ausdrucksmöglichkeit des Gefühlsinhaltes zu suchen. Jedenfalls in der Art des Auf und Ab in der Tonhöhe, in der Stärke, in der Akzentuierung, im Tempo, lauter Dinge, die wir schon in der harmonielosen Melodie gefunden haben, kurz, sozusagen in der Sprachmusik oder Sprachmelodik. Man denke etwa an die Wörtchen „Ja" und „Nein". Welche Menge von Gemütszuständen kann aus jeder dieser zwei Silben heraustönen! Sie können lauten: gleichgiltig sachlich, fragend, erstaunt, selbstverständliches ausdrückend, zornig, kosend, ungeduldig, ängstlich erschreckt, resigniert, überrascht, spöttisch usw. Die zwei Wörtchen haben einen zwar kleinen, aber immer noch ganz bestimmten Begriffsinhalt. Wir können den Begriffsinhalt der Sprache sogar bis Null reduzieren und doch noch die stärksten Gefühlswerte mit ihr ausdrücken. Die sogenannten Interjektionen, erst gar das Lachen und Weinen, sind tatsächlich Laute ohne bestimmte Begriffe, aber mit allerdeutlichstem Gefühlsausdruck. Hieher gehört auch das bekannte deklamatorische Kunststück, das Alphabet oder dergl. mit solchem Pathos vorzutragen, daß der Hörer die Täuschung einer höchst dramatischen Szene erhält und möglicher Weise bis zu Tränen gerührt wird. Dieses Experiment ist für unsere Aufgabe geradezu von allergrößter Bedeutung und wird in der Folge noch oft herangezogen werden. Welches sind hier die Mittel, mit denen der Deklamator sein Publikum ergreift? Die Namen der Buchstaben sind es doch nicht, die das Gemüt erregen! Der Künstler könnte ja statt des deutschen Alphabetes auch das griechische, oder etwa die Zahlenreihe, sogar nur wenige Vokale anwenden. Das Mittel, mit dem er wirkt, ist lediglich die Nachahmung oder Anwendung jener Lautmodulationen, welche wir bei Ausbrüchen von Schmerz und Freude und allen dazwischen liegenden Gefühlen zu hören gewohnt sind. Diese Modulationen können sich natürlich nicht anders dar-

stellen, als in Unterschieden der Tonhöhen, der Stärke, des Tempos, der Akzentuierung.

Genau dieselben Mittel, nicht mehr und nicht weniger, erkennen wir in der beharmonisierten Melodie; die musikalische ist aber nur mehr durch strenger algemessene Tonhöhen, also nicht wesentlich von ihr verschieden. Wenn wir demnach beim Hören einer Melodie eine Sprache zu vernehmen glauben, die wir zwar nicht verstehen, die uns aber doch mächtig rührt, so wissen wir jetzt schon in der Hauptsache, wie das zugeht. Beim Anhören jener Deklamation nun sind wir uns der Selbsttäuschung stets deutlich bewußt. Wir wissen ja, daß keine Begriffe dahinter stecken. Der Musik gegenüber aber fallen wir nur allzugerne der Täuschung zum Opfer, daß in jener Deklamation, welche wir Melodie nennen, wirklich irgend welche Begriffe enthalten seien, die wir nur nicht in unsre Menschensprache übersetzen können. Allerdings wird diese Täuschung noch mächtig von der Harmonie mit ihrem geheimnisvollen Vorstellungsspiel unterstützt.

Die Identität der Tonmodulationen in Sprache und Melodie mögen vorläufig noch folgende Stichproben veranschaulichen.

Einer der auffallendsten Unterschiede der Betonung ist jener zwischen dem einfach-aussagenden und dem fragenden Satze. Bei diesem macht das Schlußwort bekanntlich eine Steigung: „Ist das wirklich?" Oder auch wo die Frage in einem einzigen Worte steckt, z. B. „Ja?!" Das Wort „Ja" wird hier in zwei Töne gedehnt, deren zweiter ungefähr eine Quinte höher liegt. Jeder Gesangskomponist wird dieses Verhalten auch in der Musik entsprechend wiedergeben, wobei er den fragenden Eindruck noch durch eine auflösungsbedürftige Harmonie unterstützen kann. Es wäre ganz absurd, solch eine Frage auf einer vollen Schlußkadenz singen zu lassen. Die gleiche Tonsteigung zeigt das Ende eines jeden Vordersatzes, z. B. „wenn man dich gesehen hätte, —". Der Hauptaccent „ge/sehen", oder wenigstens das Schlußwort, würde in der Musik nicht anders als melodisch aufsteigend mit offener Kadenz erscheinen können. Die Uebereinstimmung im Silbenfalle der Frage und des Vordersatzes zeigt, nebenbei bemerkt, deutlich, daß jede Frage eigentlich nur ein unvollendeter Satz ist, ein Vordersatz ohne Nachsatz. Das eben genannte Beispiel gewinnt sofort den Sinn einer Frage, wenn

man die Vollendung stillschweigend dem Angesprochenen überläßt. „Was verbirgst du da?" heißt vollständig eigentlich: „Was du da verbirgst, möchte ich wissen." Hiernach ist denn auch erklärlich, warum in allen Sprachen die Relativpronomina zugleich als Fragewörter dienen. Die Uebereinstimmung des auf- oder absteigenden Tonschrittes in Sprache und Melodie wird sehr deutlich aus solchen Beispielen ersehen, wo dies Verhältnis ignoriert wurde. Man denke an den Satz im „Freischütz": „Und wie über eignes Glück, drohend wohl dem Mörder, / freute sich Agathes Liebesblick," wo der Komponist der vorderen Satzhälfte mittelst einer gewichtigen Cäsur den Sinn eines Vordersatzes gegeben hat.

Einen sehr hübschen Beleg für die Identität des Silbenfalles in Sprache und Melodie bietet ferner jene stark absteigende Betonung, die einer mitleidig einschmeichelnden oder zärtlich tröstenden Sprechweise eigen sind; z. B. wenn eine Mutter zum Kinde sagt „Hast du dir wehe getan?" Um ihre Anteilnahme recht deutlich zu machen, wird sie auf „wehe" von einem höheren Tone rasch in einen tieferen hinabschleifen. Diese charakteristische Melodik findet sich sehr schön in „Don Giovanni" bei der Stelle Oktavios: „Dein Gatte, dein Gatte wird Vater dir auch sein", wo die genannte Tonbeugung auf „Gatte" und später nochmals im Zwischenspiele als absteigende Septime auftritt. Auch die Es-dur-Sonate op. 31 von Beethoven zeigt denselben Tonfall gleich im Hauptmotiv. Desgleichen in Haydns „Schöpfung" der Gesang Adams mit Eva „So wunderbar", wo das Wort „So" mehrmals jene einschmeichelnde Melodik trägt.

Nach alledem kann nicht weiter zweifelhaft sein, worauf die Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Melodie beruht; nämlich auf ihrer ursprünglichen Identität mit der Melodik der Sprache.

Gesetzt, wir hätten eine nach der oben bezeichneten Methode „deharmonisierte" Melodie wieder in eine musikalische zurück zu verwandeln, so müßte das natürlich in der Weise geschehen, daß wir die dortigen undefinierbaren Tonhöhen unserer 12-stufigen Halbtonreihe anpassen, ähnlich wie man etwa eine Zeichnung zum Zwecke des Stickens oder der Teppichweberei einem

quadratischen Liniennetze akkommodiert, oder auch, wie man natürliche Pflanzenformen für Ornamentzwecke in mehr oder weniger geometrische Gestalten zwängt, was man „Stilisieren" nennt. Wir dürfen dementsprechend sagen: Die musikalische Melodie ist stilisierte Sprachmelodik.

Welches ist nun der Gewinn, den uns diese Stilisierung bietet. Wir haben oben gesagt, daß der Gefühlswert der gesprochenen Rede in dem Auf und Ab der Stimme sich äußere. Dieses freie Spiel der Tonhöhen wird hier allerdings etwas eingeengt, verliert also anscheinend. Wir gewinnen aber andrerseits etwas, das die Melodie erst zur Musik macht, nämlich die Harmonie, und hiedurch wird die Melodie in gewissem Sinne der Begriffssprache wieder ebenbürtig, indem an Stelle des Begriffsinhaltes die Harmonie gesetzt ist. Diese ist — sozusagen — der begriffliche Inhalt der Musik. Es ist jedoch dringend zu warnen, diesen Vergleich wörtlich zu nehmen. Die Aehnlichkeit besteht ferner auch darin noch, als beide Teile hier wie dort ihre Gefühlswerte haben. Es ist nämlich nicht zu übersehen, daß auch der begriffliche Inhalt der Sprache — man denke an das geschriebene Wort — Gefühle auslöst, wie analog auf musikalischer Seite auch die Harmonie solche immer und überall erregt. Die Melodik, sowohl in der Sprache als in der Musik, ist jedoch das unmittelbar faßbarere, das sozusagen materiellere, wogegen die Erfassung des Begriffsinhaltes wie auch der Harmonie eine mehr reflektive Tätigkeit vorstellt. Man vergleiche nur die Wirkung eines Chorales mit einem Tanzmusikstücke. In jenem wiegt die Harmonie, in diesem die Melodie vor. Jenen sind wir als etwas transcendentales zu deuten geneigt, die Tanzmusik regt mehr Freude am diesseitigen an; sie ist deshalb auch populärer.

Die genannte Stilisierung geschieht natürlich nicht blos in Hinsicht auf die Tonhöhen, sondern auch auf das Zeitmaß. Die rhythmische Stilisierung ist übrigens kein Vorrecht der Musik. Sie kommt auch sonst noch vor. Der Versbau ist ja nur rhythmisch stilisierte Sprache. Diese, die sogenannte gebundene Rede ist schon der erste Schritt zur Umwandlung der Sprache in Melodie. Die Verwandlung läßt sich sehr schön Schritt für Schritt durch alle Stadien hindurch verfolgen, wobei zugleich

zu sehen ist, wie mehr und mehr der Begriffsinhalt zurücktritt, der Gefühlswert immer mehr vorwiegt. Man nehme an, es werde irgend eine pathetische Szene zuerst in Prosa, sodann in Versen vorgetragen. In letzterer Gestalt ist noch der gleiche begriffliche Inhalt vorhanden, obwohl schon ein musikalischer Faktor, der Rhythmus, Bedeutung gewinnt. Läßt man nunmehr dieselbe Dichtung in eine unbekannte Sprache, aber immer noch in Versen, vortragen, so verschwindet für uns jetzt der begriffliche Inhalt vollständig. Die poetische Wirkung, die bei lebhaftem Vortrag, auch auf einen neuen Zuhörer immer noch da sein kann, beruht jetzt natürlich nur mehr auf der Sprachmelodik. Von hier an ist es uns aber auch ganz gleich, ob der Deklamator überhaupt eine Sprache oder ob er nur unzusammenhängende Worte oder gar bloß mehr Vokale spricht. In diesem Stadium hat der Vortrag jene Gestalt angenommen, die oben als beharmonisierte Melodie benannt wurde; nur sind wir jetzt von einer anderen Seite dahin gelangt. Hätte man sie in diesem Zustande etwa phonographisch fixiert, so wäre es denkbar, daß man sie in der später bezeichneten Art zu einer richtigen Melodie umwandelte.

Außer diesem Wege von der Sprache bis zur Melodie läßt sich noch ein anderer zeigen, bei dem wir indessen die Worte nicht auszuschalten brauchen. Das sogenannte „Secco-Recitativ" ist eine Art von Rezitation, die sich vom gesprochenen Dialog kaum mehr unterscheidet. Die Intervalle sind hier zur äußersten Möglichkeit dem Tonfalle der Konversations-Sprache angepaßt. Rhythmus, im musikalischen Sinne, ist hier überhaupt nicht vorhanden, und die Begleitung ist auf das Minimum beschränkt. Es ist dies die letzte Grenze der Musik in der Richtung gegen die Prosa; und in der Tat, bei längerem Zuhören hat man hier kaum noch das Bewußtsein, Musik zu vernehmen. Diese Art Dialog geht aber auf das ungezwungenste in das musikalisch ausgeführte Rezitativ über, wogegen auch dieses wieder ohne besonders fühlbaren Bruch in selbständig musikalischen Gesang übergeführt werden kann. Läßt man jetzt noch den Text fort und ersetzt schließlich die menschliche Stimme durch das Instrument, so hat man eine Verwandlung vollzogen, die

ohne besonders schroffe Uebergänge von der gesprochenen Prosa bis zur Geigenmelodie führt.

Die Wesensgleichheit von Sprachmodulationen und Melodie kommt auch so wieder deutlichst zum Vorschein.

Fragen wir uns jetzt, aus welcherlei Komponenten die gefühlsdarstellende Modulation der Sprache besteht, so kann die Antwort nur lauten: Aus Veränderungen der Tonhöhe, der Tonstärke und des Tempos. Da aber die Qualitäten der Melodie an sich auch in nichts anderem bestehen, so kann eben der Ausdruck der Melodie, das Vorstellungsspiel, das nur auf Rechnung der Melodie kommt, leicht gedeutet werden, sobald man die Gefühlswerte jener drei veränderlichen Qualitäten in der Sprache kennt. Diese sind aber weiter nicht fraglich. Es braucht kaum erst bewiesen zu werden, daß jede Steigerung oder Verminderung in der sprachlichen Aeußerung, also der Tonhöhen, der Tonstärke sowie der Geschwindigkeit der Lautfolge nur eine Steigerung resp. Verminderung des Affektes, des jeweiligen Gefühlszustandes kundgeben kann. Nun wissen wir aber weiter, daß jede Harmonie irgendwie entweder eine Lust- oder eine Leidvorstellung bewirkt, wie ja überhaupt alle Gefühle zwischen den beiden Polen Lust und Leid fluktuieren. Die Melodie an sich betrachtet, bewirkt mithin in irgend einer Art die Vorstellung der Steigerung oder Minderung jenes Gefühlswertes, den die Harmonie an betreffender Stelle eben mit sich führt.

Daß jede Affektsteigerung in erhöhter Bestätigung von Muskelbewegung sich bekundet, daran braucht kaum eigens erinnert zu werden. Jedes Lebewesen reagiert auf schmerzende Angriffe mittelst Bewegungen. Mensch und Tier wehren sich und schreien, wenn sie geschlagen werden und selbst der getretene Wurm krümmt sich nach dem Sprichwort. Anderseits äußert sich ebenso die Freude in vermehrter Beweglichkeit. Man denke nur an Kinder und Hunde. Daß die Bewegungsimpulse bei stimmbegabten Wesen dabei auch die Lautorgane ergreifen und zwar entsprechend der Gefühlsgröße, ist nicht mehr als selbstverständlich.

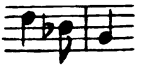
Bevor wir das hier Gefundene an einzelnen Beispielen erläutern, wozu der größeren Beweiskraft wegen Melodiefragmente mit Text vorgeführt werden sollen, ist es nötig, nochmals

auf die genaue Unterscheidung der melodischen Töne (sog. „Wechselnoten") hinzuweisen, wie sie in meinem „Natürlichen Harmoniesystem" dargestellt wurde. Alle Töne einer Melodie sind hiernach vorerst auszuscheiden in solche, die dem jeweils klingenden Akkord eigen, und in jene, die nur vorübergehend hiezu möglich sind. Diese sind wieder zu teilen in Durchgangstöne und in Vorschläge (Vorhalte). Die letzteren zerfallen, was von großer Wichtigkeit ist, in solche von oben (eigentliche Vorhalte im Sinne der gewöhnlichen Harmonielehren) und gehören dann stets der augenblicklich giltigen Tonart an; und in solche von unten. Diese sind, mit verschwindend wenigen Ausnahmen, immer einen Halbton unter ihrem Haupttone.

Betrachten wir, um ein sehr bekanntes Beispiel zu haben, die Pamina-Arie in Mozarts „Zauberflöte". In der Anfangsphrase

Ach ich fühl's

sinkt die Melodie von der Quinte stufenweise ruhig zum Grundtone, ein Bild, das nicht wohl anders als mit „Resignation" „sich ergeben in das unabwendbare Leidverursachende" gedeutet werden kann. Dieser Charakter würde sicher nicht geändert, wenn man die Melodie mit Weglassung der Durchgangstöne c und a auf die blanken Akkordtöne reduzieren würde, also:



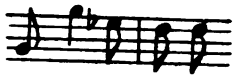
womit ja die Hauptsache — Abwärtgehen nach dem Grundtone in Moll — immer noch vorhanden wäre. Diese vereinfachte Bewegung hat aber im Vergleich mit dem Original entschieden etwas Nüchternes, Abstrakteres. Durch Wiedereinsetzung der Durchgänge c und a — eigentlich sind es eher Vorschläge zu nennen — gewinnt die Phrase sofort an Weichheit und Innigkeit; dieses aber nur deshalb, weil überhaupt die stufenweise schreitende Melodie sich mehr der Sprachmelodik nähert. Eine solche Melodie ist sozusagen menschlicher, sinnlicher, während sie

ohne jene Nebentöne immer etwas nüchtern theoretiſches an ſich hat, wie wir das z. B. an Chorälen wahrnehmen können. An dieſen und an allen andern Würde und Feierlichkeit beanſpruchenden Geſängen iſt ſtets ein ſtarker Mangel an melodiſchen Zwiſchentönen zu bemerken, wogegen jede Muſik, je inniger, zärtlicher, ſinnlicher, leidenſchaftlicher ſie ſein will, deſto reicher an jenen Nebentönen iſt. Die Arie „O Iſis und Oſiris" z. B. bewegt ſich, bei ſehr gemeſſenem Rhythmus, faßt nur in Akkordtönen. Ihr Geſamtcharakter iſt deshalb auch Ernſt und Würde. Man betrachte noch die Stelle in „Freiſchütz": „Ha, furchtbar gähnt der düſtre Abgrund", ſowie dieſelbe von der Klarinette vorgetragene Melodie in der Ouvertüre. Der Eindruck des Großartigen, der hier offenbar beabſichtigt iſt, würde ſicher weit weniger erreicht, wenn der ſtark und breit herunterſteigende Es-durdreiklang mit Durchgangstönen verſetzt wäre. Das ſogenannte „Schwertmotiv" in Wagners „Siegfried" kann uns an ſich kaum etwas andres ſagen als freudiges Kraftbewußtſein mit dem Ausdruck großer Beſtimmtheit. Der toniſche Durdreiklang, kräftiges Aufſteigen, gemeſſener Rhythmus, das ſchließliche Erreichen des intereſſanteſten Tones im Durklang, der Terz, wirken dahin zuſammen. Daß hier Durchgangs- und Vorſchlagstöne den beabſichtigten Eindruck nur verweichlichen würden, iſt leicht erſichtlich.

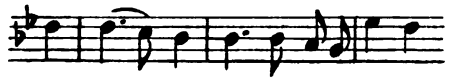
Wie in der erſten Phraſe der Pamina-Arie, ſo gibt auch die folgende

Es iſt ver- ſchwunden

den Eindruck des Hinſinkens, Ergebungsvollen, Kraftverſagens. Sie wirkt aber noch eindringlicher, ſowohl weil ſie höher liegt, als auch weil ſie der Unterdominante angehört. Sodann ſtellt noch der Oktavenaufſchwung g g eine ſtarke Accentuierung des oberen g vor. Reduzieren wir das tes auf den bloßen Akkordton es, ſo ändert ſich der Geſamteindruck nicht weſentlich, denn die Hauptſache, die Senkung, bleibt ja ſamt dem übrigen erhalten. Eine vollſtändige Reduktion:

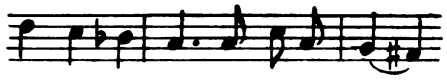


würde uns allerdings etwas barock anmuten. Wir ſind nicht gewohnt, den Schlußton einer Phraſe nochmals anzuſchlagen. Um das zu vermeiden, verſieht man bekanntlich ein trochäiſches Endwort ſtets mit einem Vorſchlag. Wollte man die beabſichtigte Reduktion mit Geſchmack durchführen, ſo wäre am beſten ſtatt der zwei d nur eines zu ſetzen, wobei freilich auch ſtatt des zweiſilbigen Endwortes ein einſilbiges ſtehen müßte, z. B.: „es iſt ent-/ſlohn". Dieſe Subſtitution wäre muſikaliſch ſehr gut möglich, und der Ausdruck der Phraſe nicht geſchädigt. Wie auch hier wieder zu ſehen, haben die zwei Vorſchlagstöne f und es des Originals weiter keinen Einfluß, als daß ſie die Bewegung weicher geſtalten und durch Verzögerung ihrer Haupttöne dieſe dem Hörer eindringlicher vorführen. Der Vorgang des Abſteigens wird ſo gleichſam deutlicher, weil umſtändlicher, vor Augen geſtellt. Eine ſehr ähnliche Melodie finden wir in der erſten Arie der Königin der Nacht:



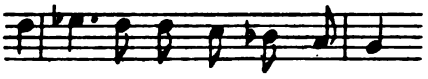
zum Lei- den bin ich auserkoren

Abgeſehen von den zwei letzten Silben hat man auch hier das Bild des leidend Ergebungsvollen, des Widerſtandaufgebenden, eine Auffaſſung, die der Text beſtätigt. Das nämliche gilt im allgemeinen vom gleich folgenden Satze:



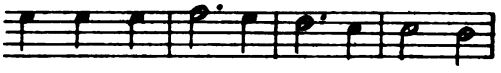
denn meine Toch- ter feh- let mir

Ebenſo iſt in den beiden verbundenen Stellen im „Lohengrin"-Duett: „Ach könnt ich deiner wert erſcheinen; müßt ich in Unwert nicht vergeh'n" das Eingeſtändnis der Machtloſigkeit durch das Abwärtsſchreiten in Moll veranſchaulicht. Das gleiche findet man in den zwei Sätzen der Ortrud:



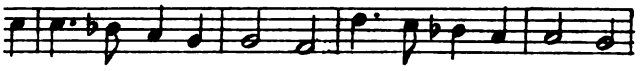
zu grimmer Buß iſt er verdammt

und



Wie kann ich ſol= che Huld dir lohn= en

Einen etwas veränderten Ausdruck gewinnen abſteigende Tonleitern natürlich in Dur. Die beiden Tonfolgen in Gounods „Margarethe“:



Wie ich dich jetzt umfan= ge, nicht mehr trüb u. bange

drücken zufolge ihrer Abwärtsbewegung zwar auch ein Hinſinken in Ergebung aus; zufolge ihrer Tonart jedoch (Dur) iſt ihre Stimmung eine befriedigende, beſeeligende. In dieſer Art wirkt auch die abſteigende Melodie:

Ta= mi= no mein!

Der Schwerpunkt des Affektes liegt zunächſt in dem Aufſchwunge ca. Die raſch herabfließende Tonleiter erſcheint dagegen mehr als die Reaktion auf dieſe plötzliche Kraftausgabe, als ein Abklingen des Freudenausbruches. Die dritte Phraſe der Pamina=Arie würde reduziert ſo lauten:

ſtatt:

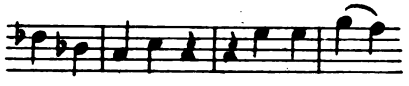
e= wig hin e= — wig hin

Die Ausdruckskraft des Vorſchlages auf dem einſilbigen Wort „hin“ kommt hier reiner zur Anſchauung, als wenn

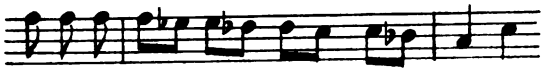
er auf zwei Silben verteilt wäre. Wie deutlich zu erkennen, wirkt der Vorſchlag von oben, ſofern er von oben her erreicht wird, als ob die Anſchauung, ehe ſie ihr Ziel ergreift, erſt noch im Gefühle ihre Beſitzſicherheit halt machen wollte. Er wirkt aber zugleich als Accent, ſofern er nämlich ſeiner Natur nach disharmoniſch iſt, alſo die Aufmerkſamkeit ſtärker auf ſich zieht, als der unveränderte einfache Akkordton. Man vergleiche nur nochmals die beiden Phraſen:

Der erſte Schluß klingt nüchterner; der zweite wirkt eindringlicher, redſeliger. Dies kommt noch deutlicher zum Ausdruck nach einer ſteigenden Melodie:

beſonders in einem Frageſatze:



Das Schlußwort „mir", ohne Vorſchlag geſungen, wirkt faſt gleichgiltig, während der Vorſchlag die in dieſem Satz liegende Klage ganz bedeutend herausarbeitet. Man betrachte noch folgende Stellen im Terzett mit Saraſtro:



Immer iſt es wieder ein augenblicklich hervorbrechender Affekt, der ſich im Vorſchlage ausdrückt, ein jedesmaliger forcierter Hinweis auf die in den einzelnen Akkordtönen geoffen-

harten Gefühle. Man lasse die Vorschläge wieder weg und die Melodie ist sogleich ungemein trocken und gleichgiltig.

Einen derartig deutlich ausgesprochenen Gefühlswert haben nun freilich die Vorschläge nicht überall. Es ist ihnen jedoch auch in den übrigen Fällen ihre sprachliche Herkunft leicht anzusehen. Sie sind eben nichts andres als die trochäische Sprachaccentuierung ins Musikalische übersetzt. Dies bestätigt aufs deutlichste der Gebrauch, die trochäischen Endwörter in den sogenannten Rezitativen auch ohne Notenvorschrift mit Vorschlägen zu singen. Daß die gleiche melodische Floskel auch in der Instrumentalmelodie gewöhnlich ist, hat hiegegen nichts zu sagen, da ja alle Melodie ihren Ursprung im Gesange hat. Die nationalen Unterschiede der Melodiebildung sind ja leicht auf die Accentuierungsgewohnheiten der verschiedenen Sprachen zurückzuführen.

In der Gesangsmelodik weit seltener ist der Vorschlag von unten. Eine seiner schönsten Anwendungen zeigt folgende Stelle der Tamino-Arie:

ich fühl' es, ich fühl' es

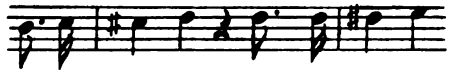
Reduziert man sie auf bloße Akkordtöne:

ich fühl's ich fühl's

so ist gleich ihr ganzer Reiz verloren. Es wären hier zwar auch Vorschläge von oben denkbar, also so:

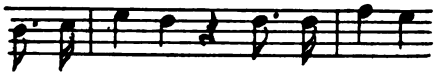
Man bemerkt aber sofort, daß diese einen ganz anderen Ausdruck geben. Sie scheinen eher ruhige Sicherheit darzustellen, wogegen jene von unten erst noch eine gewisse Anstrengung aussprechen. Es ist als ob das im Schlußton Beabsichtigte mehr tastend, suchend, mit Mühe gegeben würde. Der Halbtonvorschlag von unten hat immer etwas fragendes, oftmals flehendes, sehn-

ſüchtiges an ſich. Sein Analogon in der Sprachmelodik kann nur in der Accentuierungsweiſe der Frage geſehen werden. Der Vorſchlag von unten hat ohnehin als auffallend diſſonierender Ton ein ſtarkes Auflöſungsbedürfnis und zwar nach dem unmittelbar über ihm ſtehenden Akkordtone in ſich. Seine Auflöſung nach oben ſtellt zugleich einen Kraftaufwand dar. Ein ſolcher deutet aber immer an, daß etwas erreicht werden will, was ja eben beim Fragen, beim Flehen, beim Sehnen immer der Fall iſt. In dem Satze des Max in „Freiſchütz“:

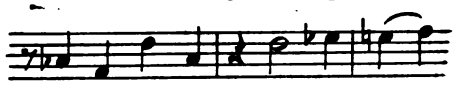


hüpft vor Freuden, winkt ent- ge- gen

iſt die frohe Stimmung des Jägers offenbar noch mit einem ſtarken Fragezeichen verſehen; wogegen dieſelbe Melodie mit Vorſchlägen von oben



einen ganz anderen Ausdruck, nämlich jenen einer freudigen Gewißheit hätte. In dem Satze Brangänes:



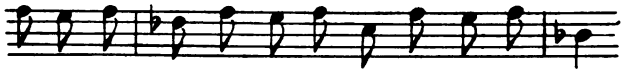
Sage, künde was dich quält

kann man ſich das Wort „quält“ ſehr wohl auf den einfachen Ton f geſungen denken. Der Vorſchlag von unten, das e unterſtützt jedoch durch das mühſam ſchleppende Aufwärtsziehen die Vorſtellung des quälenden noch ganz erheblich. Die zweite Hälfte dieſer Phraſe kommt übrigens auch als Inſtrumentalmotiv noch vielfach vor. Daß dem Komponiſten dabei die Vorſtellung des Sehnſüchtigen vorſchwebte, geht aus dem Zuſammenhang jedesmal deutlich hervor.

Die beiden Vorſchlagsarten, eine Tonſtufe von oben, ſowie der Halbton von unten, verdienen den Namen „Vorhalt“ im eigentlichſten Sinne natürlich nur dann, wenn ſie auf den Accent treffen, denn nur in dieſem Falle können beide durch ihren

Hauptton wieder ersetzt werden, z. B. |e e| statt |f e| oder statt |dis e|, wie das ja auch in obigen Beispielen getan wurde. Hier stellten die Vorhalte stets das musikalische Abbild des Trochäus der Sprache dar. Diese kennt freilich nur sozusagen den Vorschlag von oben, wenn man von der Fragebetonung absieht. Im Worte „Vater" z. B. wird der Accent dadurch verwirklicht, daß die erste Silbe stärker und damit unwillkürlich auch höher gesprochen wird. Die Musik tut das ja auch. Hier kommt aber noch als Drittes hinzu, daß zugleich eine Dissonanz entsteht, welche ebenfalls wieder die Aufmerksamkeit auf dieselbe Silbe lenkt, und Accentuierung heißt ja nichts anderes als: die Aufmerksamkeit auf eine gewisse Silbe hinziehen. Das Mittel der Dissonanz hat aber nur die Musik, welche sie eben auf zweierlei Weise anwenden kann, von oben und von unten. Will auch die Sprache einmal die Nachsilbe des Trochäus höher nehmen, wie in der Frage, so muß sie natürlich den Verlust für die erste Silbe durch noch gesteigerte Stärke wett machen, z. B. „der Vater?"

Außer der oben beschriebenen Funktion des Halbtonvorschlages von unten ist noch die folgend beschriebene Verwendungsart bemerkenswert. In dem Satze der Pamina:



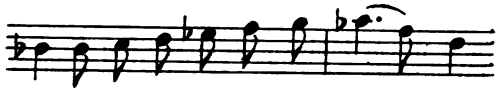
bald werden wir, bald werden wir vereinigt sein

könnte offenbar der dreimalige Auftakt f e f durch die einfachere Gestalt f f f ersetzt sein. Die ganze Melodie bekäme damit freilich etwas unangenehm sprödes. Man erkennt aber dabei, daß die Vorschläge e des Originales keinen andern Wert haben, als daß sie den Auftakten mehr Rundung und Lebendigkeit verleihen. In gleicher Absicht könnte man in der Stelle der Pamina:

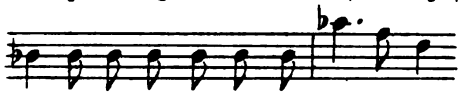
o liebtest du, wie ich dich liebe

den ersten Auftakt c c c mit dem Vorschlage versehen, also c h c singen, eine Aenderung, die man in der Tat manchmal von unachtsamen Sängerinnen hören kann. Vergleicht man die

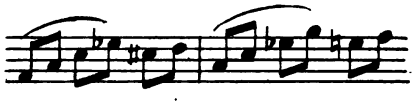
frühere Verwendungsweise des Halbtonvorschlages von unten mit der letzteren, so ersieht man leicht, daß diese ganz und gar nicht den Anspruch auf irgendwelchen Gefühlsausdruck macht wie jene. Sie ist lediglich dekorativ. Eine ähnliche Benützung von melodischen Zwischentönen zur Ausgestaltung von Auftakten läßt folgende Stelle der sogenannten „Bildnis-Arie" erkennen:



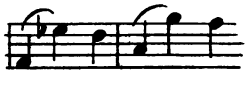
In sehr reduzierter Form würde dieser Satz so heißen:



womit ja allerdings der Kern der Phrase immer noch vorhanden wäre. Der Auftakt lautet aber so fast wie gesprochene Prosa. Man bemerkt auch hier wieder, daß die Tonleiter des Originales hier weniger irgend einen beabsichtigten Gefühlsausdruck, als vielmehr zunächst den Zweck verfolgt, den Auftakt überhaupt melodisch zu machen. Nebenbei kann man ja immerhin in dieser ansteigenden Tonreihe den Anlauf zu einer stark akzentuierten Gefühlsentladung ersehen. In ähnlichem Sinne darf wohl auch die folgende Melodie aus der Pamina-Arie betrachtet werden:



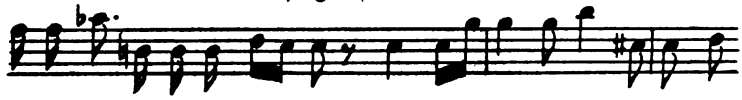
welche stark reduziert auch so heißen könnte:



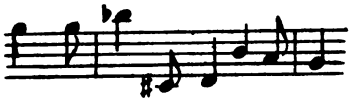
Schon aus diesem ziemlich ausgiebig verzierten Beispiele, mehr noch aber an den ausgesprochenen Koloraturarien, wie jenen der „Königin" erkennt man, daß der Ausdruckswert der

melodiſchen Hilfstöne (Vorſchläge und Durchgänge) deſto mehr ſchwindet, je weiter dieſe von den Spuren der Sprachmelodik abweichen und damit zugleich zahlreicher und ſelbſtändig werden.

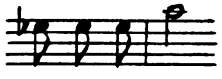
Es erübrigt hier noch jene melodiſchen Erſcheinungen zu betrachten, bei denen es lediglich auf einen ſtarken Kontraſt zwiſchen hohen und tiefen Tönen abgeſehen iſt. Daß die hohen und höchſten Töne einer Melodie den ſtärkſten Affekten überlaſſen werden, iſt nach allem bisherigen ja an ſich klar. Man denke nur an Stellen wie die folgende:



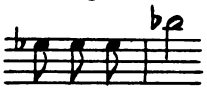
oder:



wo das Zurückſinken in tiefſte Betrübnis vor dem letzten Aufſchrei ſehr ſchön muſikaliſch wiedergegeben iſt. Ferner an den Verzweiflungsruf des Max in „Freiſchütz“:



ſowie an die Herausforderung der Leonore in „Fidelio“:



Man braucht nach all dieſen Beiſpielen nicht ſehr tief zu ſuchen, um zu erkennen, welchen Anteil die Melodie — abgeſehen von der ſpäter zu beſprechenden Figuren-Melodik — am Vorſtellungsſpiel der Muſik hat. Alles was die Menſchen, und auch die Tiere von Gefühlen und Gemütsbewegungen kundgeben, geſtaltet ſich ſtets zu einer Art von Mimik, worunter wir freilich nicht bloß das Muskelſpiel des Angeſichtes, ſondern

auch jenes der Extremitäten, ja des ganzen Körpers und selbstverständlich auch des Stimmapparates verstehen müssen. Daß hiebei einer lebendigeren Mimik auch eine erhöhte seelische Regung entspricht, ist unmittelbar sicher. Für den stimmlichen Ausdruck heißt das natürlich nichts anderes, als daß eine Verstärkung und Erhöhung der Lautgebung eben stets der Ausdruck eines augenblicklich höheren Affektes sein wird. Diese Vorstellungsassoziation dünkt uns so selbstverständlich, daß es ganz absurd wäre, für die menschliche Lautgebung höchster Entwicklung, den Gesang und somit für die Melodie nach einer anderen Deutung von Erhöhung und Verstärkung des Tones zu suchen. Jeder Musiker weiß, daß er beim Emporsteigen einer Kantilene unwillkürlich crescendiert. Ein Accent in der Sprache wird ebenso durch gleichzeitige Erhöhung und Verstärkung einer Silbe gegeben, und der naive Mensch hält überhaupt leicht Erhöhung und Verstärkung eines Lautes für identisch, was uns ja die französische Sprache bestätigt, in welcher „**plus haut**" sowohl „lauter" als auch „höher" bedeutet.

In der hier gefundenen Erkenntnis erschöpft sich in Wahrheit alle Deutung des melodischen Ausdruckes. Nun ist ja freilich ein Unterschied, ob ich höre:

Dieser kommt aber selbstverständlich auf Rechnung der Harmonie. Rein melodisch genommen sind beide Stellen von gleicher Eigenschaft. Ob ein Geiger auf seinem Instrument oder ein Vogel in der Luft diesen Ausruf hören läßt, er kann uns melodisch keine andere Vorstellung erwecken, als daß eine Lautäußerung sich augenblicklich steigert und wieder beruhigt. Freilich werden wir beim Geiger noch etwas anderes mit empfinden, was der Vogelschrei nicht enthält, nämlich den Wechsel jener Vorstellungen, den die verschiedenen Intervalle auslösen; nur müssen wir uns hüten diesen höheren ästhetischen Wert etwa der Klangfarbe des Geigentones zuzusprechen.

Figuren-Melodik.

Wenn bisher von Melodie gesprochen wurde, so war dabei, wie leicht ersichtlich, immer von jener Melodie im engeren Sinne die Rede, welche der Musiker im Gegensatz zu rasch figurierten Passagen als Kantilene zu bezeichnen pflegt. Im weiteren Sinne wendet man freilich das Wort Melodie auch auf jedes Figurenwerk an, sobald es den wesentlichen Inhalt einer Musik darstellt, wie das z. B. in Etüden fast ausnahmslos der Fall ist. Solche Melodik kann natürlich nicht so unmittelbar aus der Sprache hergeleitet werden.

Gebrauchen wir auch hier wieder das früher angewandte Mittel der „Deharmonisierung" indem wir das Auf und Ab des Tones ohne musikalisch bestimmbare Intervallhöhen nachahmen, so bleibt uns eine hörbare Bewegung übrig, die zwar der menschlichen Sprache nicht eigen ist, die wir dagegen an leblosen Dingen der Natur vielfach wahrnehmen können. Man denke z. B. an das Heulen des Windes, an das Spiel eines Springbrunnens, an entweichende Dampfwolken, an die passiven Bewegungen eines Baumes im Winde, an das Spiel eines von Wellen reflektierten Lichtstrahles u. dgl. Was hiebei den kühl überlegenden Verstand interessieren mag, das geht uns hier natürlich ganz und gar nichts an. Es ist uns dagegen von größter Bedeutung, wie unsere Phantasie dabei arbeitet. Deren Tätigkeit besteht aber hier darin, daß sie allem, woran eine Bewegung gesehen oder gehört wird, Leben zuschreibt und sozusagen eine Persönlichkeit unterschiebt. Dies bestätigt der Sprachgebrauch allerwegs. Wir sagen: das Blatt „bewegt sich," obwohl wir wissen, daß es bewegt „wird"; nämlich vom Winde. Von einem Lichtpünktchen, das sich im Dunkel lebhaft umher bewegt, sagen wir: „es tanzt"; ganz gleich ob es ein lebloser Kohlenfunke, oder ein lebendiges Insekt ist. Für unsere Fantasie ist auch der Funke etwas sich selbst bewegendes. Diese Neigung alles Bewegliche zu vermenschlichen, mit Persönlichkeit zu begaben, ist sogar unbewegten Dingen gegenüber stark vorhanden. Wir sagen: Dieser Baum „strebt" himmelwärts, er steht „majestätisch" da, er „streckt" seine Zweige dem Licht entgegen, er „neigt sich" dem Wasser zu, er läßt die Aeste „traurig" hängen

und dgl. Ein Haus kann „imponierend" oder „freundlich", „stolz" oder „bescheiden" dastehen, oder auch „es schaut uns mit öden Fensterhöhlen unheimlich an." So läßt sich an tausend Beispielen zeigen, wie die Fantasie unaufhörlich alles belebt und beseelt, eine Tätigkeit, die oft stärker ist, als alle Einwände des Verstandes. Wer würde etwa nicht von einem krachenden Donnerschlag erschüttert; und wen hätte nicht schon ein gewisses Grauen berührt, wenn Nachts ein Eisenbahnzug mit funkelnden Lichteraugen heranbraust. Wer zum erstenmal eine tiefe dunkle Schlucht mit tosenden Sturzwässern betritt, wird sich einer starken Beklemmung nicht erwehren können, wenn er auch von der Gefahrlosigkeit daselbst noch so überzeugt ist.

Wenn nun die Phantasie an solch' zufälligen Bewegungen sich schon so eifrig betätigt, so ist jedenfalls zu erwarten, daß sie es nicht weniger tut an dem kunstreich und absichtlich hergestellten Auf und Ab des musikalischen Figurenwerkes, zumal ja hier die Harmonie noch als mächtig mitwirkender Faktor im Hintergrunde steht. Könnten wir von dieser ganz absehen, die Figuration also ganz rein melodisch ohne jeden harmonischen Einfluß darstellen, so müßten wir behaupten, und zwar buchstäblich, daß eine solche Figuren-Melodik keine anderen Vorstellungen bewirken könne, als der nächstbeste auf- und abhüpfende Punkt, z. B. das Wasser eines Springbrunnens. Es wird hiedurch der ästhetische Wert der Musik keineswegs herabgesetzt. Zunächst erscheinen solche Bewegungen, wie gesagt der Phantasie des Beobachters als etwas sich selbst veränderndes, als die Aeußerung eines persönlichen Willens. Schon ein bloß vertikal tanzender Punkt könnte sehr verschiedene Lebensäußerungen versinnlichen, z. B. Bewegungsfreudigkeit, Hinstreben nach einem Ziele, Beruhigung, Ermatten, Bedenklichkeit, Wiederermunterung, Ausruhen und dgl.; wie man zugeben muß, schon ein ganz ansehnliches Repertoir für einen Punkt, der bloß auf und ab tanzen kann.

Vermag uns nun eine nur auf und ab tollende Instrumentalstimme etwas anders zu versinnlichen als solch ein Punkt! Gewiß nicht. Der Unterschied liegt nur darin, daß sich dieser in einer Dimension des Raumes, jene in der einzigen Dimension der Tonhöhen hin und her bewegt. Die Mannigfaltigkeit der

Erſcheinung iſt aber beiderſeits inſofern dieſelbe, als die Höhen ſich in allerlei Geſchwindigkeiten ändern. Wie erſichtlich findet hier nicht bloß eine Analogie, ſondern eine vollſtändige Kongruenz ſtatt. Man denke in dieſer Hinſicht an das Hauptmotiv des letzten Allegro in Beethovens B-dur-Symphonie. Was kann uns — abgeſehen natürlich von der Harmonie — dieſe umhertollende Figur bieten? Doch nur die Vorſtellung von einem Etwas, das unabläſſig und geſchäftig auf und ab ſchwirrt. Daß dieſes Spiel ein luſtiges iſt, ergibt erſt die Harmonie. Man pfeife die Figur nur etliche zwanzigmal ohne muſikaliſch beſtimmte Tonhöhen gleichmäßig vor ſich hin, ſo wird man das Geſagte beſtätigen.

Wie früher bei der geſangmäßigen Melodie — in Wirklichkeit gibt es ja keine ſcharfe Grenze zwiſchen dieſer und der Figuren-Melodik — erkennen wir auch bei der letzteren wieder, daß alle Melodie eine Art von Mimik iſt; nur kommt ſie dort mehr mit Mitteln der Sprachakzentuirung, hier in der Figuren-Melodik mehr mit ſolchen der Bewegung zu Stande. Immer aber iſt es ein wahrnehmbares Auf und Ab, welches das innerliche Auf und Ab des leid- oder freudvollen Gemütszuſtandes kundgibt. Wer mehr hinter der Melodie ſuchte, würde damit nur verraten, daß er die praktiſch allerdings unabweisbaren harmoniſchen Einflüſſe in der theoretiſchen Betrachtung nicht von rein melodiſchen Beſtandteilen zu trennen vermag.

Akkorde melodiſcher Entſtehung.

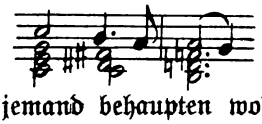
Wie bereits im „Harmonie-Syſtem" gezeigt, kommen einige Vielklänge ſo zuſtande, daß 2 oder 3 Vorſchlagstöne gleichzeitig auftreten, z. B. **g ais cis**, wenn im Dreiklang **g h d** ſowohl die Terz **h** als auch die Quinte **d** ihre Halbtonvorſchläge **ais** und **cis** bei ſich haben, oder **g ais cis e** als 3facher Vorſchlag zu **g h d f**. Solche Anhäufungen von melodiſchen Nebentönen hier „Akkorde" zu nennen, iſt eigentlich nur eine Konzeſſion an die gebräuchlichen Harmonielehre, welche eben in Verkennung der melodiſchen Natur ſolcher Gebilde auch dieſe lediglich nach ihrer äußeren Notenge-

ſtalt benennt und klaſſifiziert. Daß der obengenannte Zuſammenklang **g ais cis e** mit jenem **ais cis e g**, welches als unvollſtändige Form des Fünfklanges **fis ais cis e g** nach **h d fis** gelöſt wird, ganz und gar nichts gemein hat, iſt klar; wenigſtens für jeden, der einſieht, daß man einen Beſtandteil nur im Zuſammenhang mit dem Ganzen richtig verſtehen kann. Wie dieſe Tonzuſammenſtellung — der ſogenannte „verminderte Septim-Akkord" — in der erſtgenannten Bedeutung im Spiel der Vorſtellungen funktioniert, wurde ja an ſeiner Stelle bereits erläutert. Im Sinne eines Zuſammentrittes dreier Vorſchläge von unten wird dieſer „Akkord" natürlich ganz anders wirken, eine Erſcheinung die ja jedem aufmerkſamen Muſiker ſchon aus der Erfahrung bekannt genug iſt. **Ais cis e g** im Zuſammenhang mit **h d fis** gibt die Vorſtellung von etwas einſchneidend ſchmerzlichem; **ais cis e g** dagegen im Wechſel mit der Dur-Dominante **h d f g** hat etwas entſchieden freundliches. Für uns kann das weiter kein Rätſel ſein, nachdem wir die Eigenſchaft des Halbtonvorſchlages von unten als eine Interimserſcheinung der Melodie, als eine Art Accent kennen, die auf die Luſt- oder Leid-Bedeutung der mitklingenden Harmonie keinerlei Rückwirkung hat. Der Akkord **g ais cis** z. B. in engſter Anlehnung an **g h d** hat gar keine für ſich eigentümliche Wirkung als luſt- oder leidbedeutend. Er empfängt ſeine Färbung ſtets von ſeiner fertigen Geſtalt als **g h d** und dieſe ſtellt eben hier ein Luſtgefühl dar. Man mag allerdings einwenden: Während **g ais cis** klingt, iſt ja **g h d** noch garnicht vorhanden, kann alſo auch den Akkord **g ais cis** nicht beeinflußen. Das ſcheint richtig. Es wird aber der Zuſammenhang der übrigen Tonverbindungen meiſt ſo gelagert ſein, daß **g h d** als unausbleiblich ſchon vorausgeſehen wird. Trifft das aber nicht zu, ſo bildet ſich eben die Vorſtellung eines angeblichen indifferenten Wartezuſtandes, der aber nach dem zwar unerwarteten Eintritt von **g h d** noch nachträglich ſeinen Charakter als luſthaltig in der Erinnerung bekommt. Kurz geſagt, jede Anſammlung ſolcher Vorſchläge hat ſtets den nämlichen Luſt- oder Leidwert wie ſeine fertige Akkordgeſtalt, ſein ſogenannter Auflöſungsakkord. Seine relativ ſtarke Diſſonanz — z. B. **g ais cis e** — wird wegen der Gewißheit ihrer ſofortigen Löſung gar nicht als leiddarſtellend empfunden. Die ganz

minimale Leidvorstellung, die ja allerdings in dieser Dissonanz versteckt sein muß, präsentiert sich dabei lediglich als eine kleine Verzögerung der hier fälligen Lustvorstellung. In dieser Verzögerung liegt aber zugleich wieder eine Verstärkung und Accentuierung, sofern die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf eben diese Lustvorstellung hingenötigt wird.

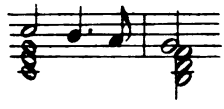
Eine andere Art solcher unselbständiger Zusammenklänge entsteht durch chromatische Ueberführung eines Akkordes in einen andern, z. B. c e g, c e gis, c f a. Die Oberstimme, statt sofort von g nach a zu gehen, verweilt noch erst ein wenig auf gis was den sogenannten „übermäßigen Dreiklang" ergibt. Schlägt man eine Anzahl solcher übermäßiger Dreiklänge beliebig, vielleicht in chromatischer Folge an, so klingen sie allerdings so widerborstig als nur möglich. Der Grund davon wurde ja bereits früher gezeigt. In der obigen Verbindung jedoch wirkt derselbe Akkord höchst angenehm, freudig erwartungsvoll, man möchte sagen leuchtend. Daß er diesen Charakter nicht aus sich selbst hat, ist klar; das zeigt ja sein äußerst unerträgliches Intervallenverhältnis. Die genannte Akkordfolge heißt in einfacher Gestalt c e g, c f a. Eine Lustvorstellung geht hier in eine andere noch höhere Potenz über. Die Oberstimme geht dazu noch aufwärts, was für sich schon eine Steigerung der Gefühlsäußerung bedeutet. Lasse ich nun diese Erhebung statt mit einem Ruck nur allmählig über gis erfolgen, so wird die Aufmerksamkeit bedeutend mehr auf diesen Vorgang gelenkt. Es wird hier sozusagen durch den für sich nichts Abgeschlossenes bietenden Akkord c e gis die Neugierde auf das Kommende herausgefordert, so daß die Wirkung des spannungslösenden c f a noch erheblich verstärkt wird. Durch ein angemessenes „crescendo" wird dieser Effekt gewöhnlich noch weiter unterstützt.

Man betrachte schließlich noch folgende Stelle:

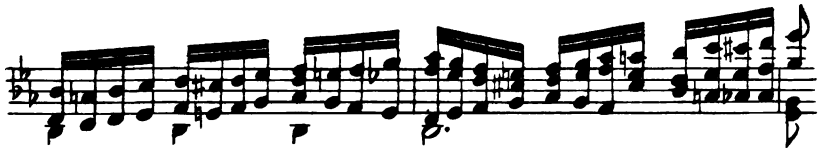


Es wird kaum jemand behaupten wollen, der Gesamteindruck derselben sei ein schmerzlicher, obwohl derr Zusammenklang c dis fis h für sich genommen eine arge Dissonanz genannt werden könnte. Wenn ein einziges Wort hier genügen kann, so

möchte ich den Eindruck der Phraſe am liebſten als „tröſtlich" bezeichnen. Das Beiſpiel zeigt ſo recht deutlich, wie der Gefühlswert — ob luſt- oder leid-bedeutend — immer nur von der zugrundliegenden Original-Harmoniſierung getragen wird. Stark reduziert würde die Stelle lauten:



Die Melodie, die wie überall entweder An- oder Abſpannung, Steigerung oder Beruhigung darſtellen kann, tut hier das letztere. Die Akkorde ſind Tonika und Dominante. Reicher an Harmoniſierung iſt aber die erſte Form des Beiſpiels im Grunde auch nicht; denn das dort eingeſchaltete c dis fis iſt nur melodiſcher Natur; dis fis iſt ein chromatiſcher Durchgang von e g nach d f, welcher mit dem Durchgangston h der Melodie die anſcheinend ſo komplizierte Verbindung c dis fis h gibt. Das Vorſtellungsſpiel kann hier nicht anders gedeutet werden, als ein ſozuſagen augenblicklich unbequemes Hindurchzwängen durch ein kleines Hindernis; wobei aber der Betroffene — und das iſt eben das Wichtige — ſchon die vorausſehende Gewißheit von der Unſchädlichkeit desſelben hat. Im allgemeinen: die Vorſchläge und beſonders die Durchgänge können ſo verwickelt ſein, als nur denkbar; ſtellt die Grundharmonie dabei ein Luſtgefühl dar, ſo bleibt auch der Geſamteindruck der betreffenden Stelle ein luſtdarſtellender. Ja, der Charakter überſprudelnder, ſiegesgewiſſer und kraftbewußter Freudigkeit wird durch ſolche einander diſſonant durchkreuzende Stimmen erſt recht erreicht, wie eben überall, wo Hinderniſſe mit der Sicherheit des Erfolges und ſpielend überwunden werden. Man betrachte in dieſem Sinne noch zum Schluſſe das folgende Beiſpiel:



Der Rhythmus.

Welchen Anteil hat der Rhythmus an der Vorstellungsbildung in der Musik? oder um bescheidener zu fragen, in welcher Weise wirkt der Rhythmus am Wohlgefallen in der Musik mit? Daß der Rhythmus einer der stärksten Faktoren hiebei ist, scheint sicher zu sein. Man kann sich davon in mannigfaltigster Weise leicht überzeugen. Wir brauchen uns nur irgend eine bewegte Tanzmelodie, eigentlich deren Rhythmus, auf den Tisch zu trommeln. Obwohl die Hauptsache hiebei verloren geht, so bleibt doch noch etwas übrig, das einen gewissen ästhetischen Reiz übt. Daß ein solcher tatsächlich vorhanden ist, das bezeugt uns aufs lauteste das militärische Trommelspiel. Für den Musiker ist dies gerade nicht schön. Immerhin aber bietet es einen hinreichenden Ersatz für eine Marschmusik, wenigstens insofern als es die Soldaten zum Ausschreiten anfeuert, und wenn der Rhythmus dabei nicht einen gewissen elementaren Schönheitswert hätte, so könnte man die Trommler ja auch nach Belieben ohne allen Takt schlagen lassen. Wie man aber jederzeit hören kann, begnügt man sich hiemit nicht. Es sind vielmehr ziemlich mannigfach gegliederte Perioden in Uebung, ja man gönnt sich sogar den Luxus der Zweistimmigkeit.

Ganz besonders schätzen wir den ästhetischen Wert des Rhythmus in der Dichtkunst. Man könnte einen poetischen Gedanken sicher ebenso deutlich in Prosa ausdrücken. In der Regel zieht man aber die sogenannte gebundene Rede vor. Ja, man verfällt — wenigstens nach meiner Erfahrung — in besonders begeisterter Stimmung fast ganz von selbst in die metrische Sprechweise. Die ästhetische Ueberlegenheit der gebundenen Sprache über die Prosa wird man sofort gewahr, wenn man ein Gedicht in freie Rede überträgt. Die Wirkung ist eine keineswegs erquickliche. Die Prosa erscheint auf einmal unsäglich holperig, materiell, banal. In geringerem Grade haben wir diesen Unterschied auch in der Musik. Das Rezitativ ist sozusagen die Prosa der Gesangsmusik. Allerdings bleibt uns hier noch der Rhythmus des als Text gebrauchten Gedichtes.

Man kann sich aus alledem von dem großen ästhetischen Wert des Rhythmus schon hinlänglich überzeugen, wenn er auch

hiermit noch keineswegs erklärt ist. Betrachten wir indessen folgende Beispiele.

Die Gleichheit der Schritte beim Gehen hat selbstverständlich vorerst einen mechanischen Grund. Wir empfinden das aber nicht bloß als etwas notwendiges, sondern auch als etwas angenehmes. Das wird uns sogleich deutlicher bewußt, wenn wir durch irgend einen Zufall im gleichen Rhythmus des Ganges gestört werden. Wir kommen dabei gleichsam aus der angenehmen „Stimmung" des Gehens. Schon hier ist entfernt zu bemerken, daß die Unannehmlichkeit des gehinderten, holprigen Ganges und die der prosaischen Sprache im Grunde dasselbe sein muß. Die Prosa ist im Vergleich zur gleichmäßig fortgleitenden Rede etwas hindernisreiches, holpriges.

Eine ähnliche Störung des rhythmischen Bedürfnisses empfinden wir, wenn eine Uhr ungleichen Pendelschlag hat, wenn sie hinkt. Geht sie tadellos rhythmisch, so entspricht jeder folgende Schlag genau der Erwartung. Die Spannung der Aufmerksamkeit wird glatt gelöst. Im ersteren Falle aber sind wir enttäuscht. Ein Musiker wird überdies die falschen Gangarten des Uhrpendels noch weiter unterscheiden. Verhalten sich die beiden Zeitteile vielleicht wie 2 zu 1, so kann dieser falsche Pendelgang insofern wieder rhythmisch reizvoll wirken, als er einen dreiteiligen Rhythmus vorstellt.

Man möchte nach diesen Erwägungen vielleicht geneigt sein, den Rhythmus für etwas spezifisch musikalisches oder wenigstens der Gehör- und Gefühlswahrnehmung eigentümliches zu halten. Der Rhythmus ist indessen nur ein besonderer Fall eines viel allgemeineren ästhetischen Wahrnehmungsbedürfnisses. Er ist für dieses nichts anderes, als das, was man in den dekorativen Künsten „Symmetrie" im weitesten Sinne nennt. Die Vorbilder der Ornamentkunst sind zwar meist Pflanzenformen. Diese kann aber auch — wie die Musik — ihre Gebilde ohne jede Nachahmung aus sich selbst erzeugen. Man denke an die geometrischen Muster der sogenannten Arabesken. Solche sind zwar ganz frei erfunden. Man erkennt aber jederzeit, daß ihrer Entstehung ein gewisses Bildungsgesetz zu Grunde lag. Dadurch unterscheidet sie sich eben von einem sinnlosen Gekritzel, das ja auch frei erfunden genannt werden kann. Unter jenen Bildungsgesetzen sind

die beliebteſten z. B. die gerade Richtung, die Parallelität, die bilaterale, die radiale Anordnung, die einfache oder alternierende Wiederholung und dergl.

Nun könnte man allerdings ſagen: der Rhythmus in der Muſik und die Symmetrie einer Bordüre oder eines Gartenzaunes ſeien ſehr verſchiedene Dinge. Der innerſte Grund aber, warum wir die Takte gleichlang machen, iſt in Wahrheit kein anderer, als jener warum wir die Stäbe eines Zaunes gleich weit voneinander ſtellen. Der Muſiker heißt dieſe Ordnung Takt, der Zeichner Symmetrie. Wir brauchen uns übrigens gar nicht auf die Ornamentik zu beſchränken, um Regelmäßigkeit der Form zu entdecken. Die Anordnung aller Pflanzenteile erfolgt ausnahmslos in irgend einem ſymmetriſchen Sinne und ſogar die Tiergeſtalten ſind faſt alle bilateral, zum Teil ſogar radial; ein Umſtand, verlockend genug, zwiſchen den dekorativen Neigungen des Menſchen und der Natur geheime Beziehungen zu vermuten!

Wie tief uns das Bedürfnis nach rhythmiſcher Ordnung innewohnt, erkennen wir unter anderem aus folgender Selbſtbeobachtung. Denken wir uns eine Maſchine, die in ziemlich raſcher Folge — etwa in je $^1/_4$ Sekunde — ganz gleiche Schläge hören läßt. Wir brauchen nicht lange hinzuhorchen, ſo werden wir uns bald darauf ertappen, wie wir unwillkürlich je zwei Schläge zu einem Takte mit einem akzentuierten und einem leichten Schlage gruppieren, obwohl die Schläge in Wirklichkeit gleich ſind. Bei etwas raſchem Tempo wird ſogar eine Gruppierung zu zweimal zwei Schlägen erfolgen; und der Zufall kann ſogar drei- oder ſechstaktige unwillkürliche Gruppierung veranlaſſen. Wer das bezweifelt, der verſuche es nur, eine Reihe ganz gleicher, unakzentuierter Schläge ſich vorzuſtellen! Das iſt ja möglich. Es iſt aber ein unerquickliches Bemühen, und es wirkt wie eine Erleichterung, wenn man ſich wenigſtens wieder eine Akzentuierung zu zweien gönnt. Wie geht nun das zu? Ich wüßte dieſe Erleichterung nicht anders zu deuten, als durch einen verminderten Kraftaufwand der Aufmerkſamkeit oder der Willensanſpannung. Bei jenem unakzentuierten Rhythmus muß jeder Schlag ſozuſagen neu „gewollt“ werden. Im zweiteiligen fällt aber jeder zweite Willensakt aus; der zweite Schlag geht automatiſch. Noch mehr geſpart wird natürlich mit vierteiligem Rhythmus. Es wäre

selbstverständlich albern, eine solche Gruppierungsnotwendigkeit ins Grenzenlose behaupten zu wollen, da ja die Fähigkeit, eine längere Gruppe im Gedächtnis zu umfassen, ziemlich beschränkt ist. Immerhin aber ist es charakteristisch genug, daß die größeren Gruppierungen sich bei schnellem Tempo leichter einstellen.

Eine Beobachtung im entgegengesetzten Sinne macht man bei sehr langsamen Taktschlägen. Hier bildet sich sehr gerne eine unwillkürliche Halbierung der Zeitteile, was auf ähnliche Art zu erklären ist. Die Schläge sind für das Zeitgedächtnis unbequem weit entfernt, so daß der dazwischen fallende Schlag eine Erleichterung der Abmessung darstellt.

Wie man sieht, der gemeinsame Grund für all diese eigentümlichen Erscheinungen ist nicht allzuschwer zu finden. Die Vergleichung der gebundenen Rede mit der Prosa würde uns schon leicht darauf führen. Die Prosa erweist sich gegen die metrische Sprache als mühevolles, hindernisreiches Dahinstolpern auf holprigem Wege. Der Aufwand von Kraft und ihre Verteilung muß hier fortwährend der augenblicklichen Laune der Wortakzente angepaßt werden. Dem Verse gegenüber aber geschieht diese Anpassung von vornherein schon ein für alle mal nach einer festen Schablone. Ueber eine Treppe, die meiner Schrittlänge gut entspricht, kann ich auch im Finstern leicht hinaufgehen. Eine Treppe aber mit lauter ungleichen Stufen wäre selbst bei Tage mühevoll genug zu besteigen. Jeder Schritt müßte eigens überlegt sein, statt daß er automatisch ginge. Die Zweckmäßigkeit des Rhythmus dürfte hiemit genügend erläutert sein. Sie besteht hier wie dort in der Vermeidung von Hindernissen und somit in Kraftersparung. Hier kann noch hinzugefügt werden, daß das Wohlgefallen am harmonischen Zusammenklingen im Grunde das Gleiche ist wie jenes am Rhythmus, allerdings in einem sozusagen mikroskopischen Maßstabe. Die Töne c und e z. B. klingen angenehm zusammen, weil sie gemeinschaftliche Maßeinheit, oder was im Grunde das Gleiche ist, einen sehr einfach kommensurablen Rhythmus ihrer Schwingungen haben.

Das Rhythmusbedürfnis fällt endlich in gewissem Sinne auch mit dem zusammen, was man beim künstlerischen Produzieren „Stimmung" nennt. Die sogenannte Stimmung ist nichts anders als eine Aeußerung des Beharrungs- oder Trägheits-

geſetzes. Die Bearbeitung eines Themas, an das ich lange nicht gedacht habe, fällt mir anfangs ſchwer. Die Gedanken ſind noch im Banne eines anderen Anſchauungskreiſes. Habe ich aber erſt eine Zeit lang die Aufmerkſamkeit auf jenes Thema gerichtet, ſo werden die Gedanken dahin bald flüſſiger und ſchließlich wird es mir ſogar hart, mich daraus wieder zu entfernen; d. h. ich bin in „Stimmung" gekommen und muß mich endlich wieder davon losreißen. Das Beharren in einem Rhythmus oder eigentlich in einem gewiſſen Tempo iſt nichts anderes als Gebanntſein in eine gewiſſe Stimmung. Das Taktvorſtellen iſt augenblicklich an eine gewiſſe Geſchwindigkeit gewöhnt. Die Stimmung aber iſt ſelbſt nur wieder eine Gewöhnung im Kleinen. Eine plötzliche unmotivierte Tempovorrückung reißt ebenſo aus der Stimmung wie etwa eine Treppe mit unvermutet höher werdenden Stufen. Die Störung des Rhythmus wird uns am lebhafteſten als Störung der Stimmung bewußt, wenn wir vom zweiteiligen Rhythmus plötzlich in den dreiteiligen übergehen ſollen. Die Urſache iſt natürlich wieder dieſelbe wie in den früheren Fällen.

Daß der Rhythmus ein mächtiger Faktor in dem Produkte iſt, das wir muſikaliſche Schönheit nennen, iſt nach alledem zweifellos. Zwar kommt ja auch hin und wieder unrhythmiſche Muſik vor, z. B. als Rezitativ. Hier muß aber der Rhythmus des Textes notdürftig als Erſatz dienen. Die ſelbſtändige Muſik aber kann den Rhythmus nie entbehren; und wo ſie es wirklich tut, geſchieht es höchſtens, um etwa die geſprochene Rede nachzuahmen.

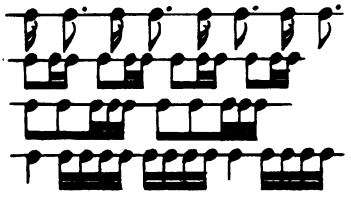
Unſerm Programme gemäß haben wir nun die ſeltſame Frage zu ſtellen: kann auch der Rhythmus wie die Harmonie ſelbſtändig gewiſſe Vorſtellungen erwecken? Man wird vielleicht geneigt ſein, das vorerſt zu verneinen. Beachtet man jedoch, daß aller Rhythmus Bewegung, Bewegung aber der allereinfachſte Lebensvorgang iſt, ſo wird man auch dem Rhythmus die Fähigkeit, für ſich allein ſchon Vorſtellungen zu erwecken, nicht abſprechen. Die allerprimitivſte Vorſtellungserregung läuft allerdings hier, wie bei der melodiſchen, auf Ideen-Aſſoziation hinaus, nämlich auf die Erinnerung an die Sprache. Wie uns ſchon eine Melodie in unbeſtimmten Tonhöhen eine Sprache vortäuſcht, ſo kann

das auch in gewissem Maße eine auf den Tisch getrommelte tonlose Melodie, oder besser gesagt, deren Rhythmus. Es gibt uns das immerhin schon das Bild oder die Erinnerung an gesprochene Worte, sofern diese nämlich, besonders solche in Versen, eine geordnete Reihe von akzentuierten und unbetonten Lauten ist.

Wir können indessen auch selbständige Vorstellungserregungen beim Rhythmus in Fülle beobachten. Eine Folge von Schlägen z. B., die langsam anfängt und allmählich oder sprungweise schneller wird, kann zweifellos ein Bild zunehmender Lebensäußerung geben und umgekehrt. Eine solche Reihe von Schlägen, besonders wenn die Geschwindigkeit mit der Stärke zugleich abwechselnd wächst und schwindet, wird die gleiche Rolle spielen, wie jener hüpfende Punkt, von dem im Abschnitt „Figuren-Melodik" die Rede war. Die Musik macht ja bekanntlich von solch allmähliger Geschwindigkeitsänderung vielfach Gebrauch. Ein „Ritardando" bedeutet uns stets ein Beruhigen oder ein Ermatten, „Accelerando" ein Beleben, ein Vorwärtsstürzen. Ein sprunghaft wechselndes Tempo, das vielleicht noch unregelmäßig mit Pausen durchbrochen ist, wird sicher die Vorstellung einer launenhaften Stimmung geben. Die Pausen selbst haben fast stets eine Spannung erregende Wirkung.

Derlei Bestimmungen sind ja selbstverständlich; sie sind nahezu Tautologien.

Einen wertvollen Einblick in die Wirkung des Rhythmus auf das Spiel der Vorstellungen gewährt folgender Versuch. Man trommle sich jede der folgenden Rhythmen ohne irgend eine absichtliche Betonung auf den Tisch.



Es wird sich merkwürdiger Weise bald eine gewisse Akzentuierung einstellen. Sieht man näher zu, welcher Schlag diesen Ton bekommt, so findet man jenen heraus, der den größten Abstand hinter sich hat. Dies heißt aber nichts andres, als daß

immer derjenige Schlag den Akzent beansprucht, der am besten als Schlußton einer Periode gelten kann. Ein Schlußton bedeutet aber, sofern er überhaupt etwas bedeuten kann, nichts andres, als ein erreichtes Ziel, die erreichte Ruhe, während die dem Endschlag vorausgehenden akzentschwächeren Schläge nur die diesem Resultate vorausgehende Betätigung oder Arbeit darstellen. Akzent und unbetonter Schlag — sogenannter schwerer und leichter Taktteil — verhalten sich ähnlich wie Tonika und Dominante, sofern nämlich die Tonika das erfüllt, was die Dominante verspricht. Es ist denn auch kein Zufall, daß auf dem Schluß regelrecht Tonika und schwerer Taktteil zusammenfallen.

Im Unterschiede von leichten und schweren Taktteilen erkennen wir wieder einen ganz allgemeinen Gegensatz, wie wir ihn auch in der Harmonie schon fanden, nämlich den der Spannung und der Entladung. Die Art wie die Musik im komplizierten Rhythmus von schweren und leichten Taktgliedern Gebrauch macht, bestätigt diese Analogie deutlich genug. Die größten Ansammlungen von leichten Gliedern finden sich stets unmittelbar *vor* dem Hauptakzent der sogenannten Phrase. Eine solche Ansammlung, der sogenannte Auftakt, der ja aus einer ganzen Reihe von Tönen bestehen kann, bedeutet eine wachsende Spannung, die vom Niederschlage an ihre entweder plötzliche oder mehr allmählige Entladung erlangt. Eine Phrase unmittelbar vor diesem ihrem Hauptakzente abzubrechen, erschiene geradezu widersinnig, wogegen die Weglassung des Auftaktes jederzeit möglich ist, wenn auch nicht gerade zum Vorteile der Phrase. Es hat nach alledem auch in dieser Hinsicht der Rhythmus eine gewisse Ausdrucksfähigkeit. Er stellt hier eine Ansammlung von Energie dar, einen Anlauf, dem alsbald, entweder auf einen Schlag oder mehr abflutend, die Entladung folgt. Sofern dies eine der gewöhnlichsten Formen von Lebensäußerung ist, muß der Rhythmus als ein sehr wertvolles musikalisches Darstellungsmittel für seelische Vorgänge gelten.

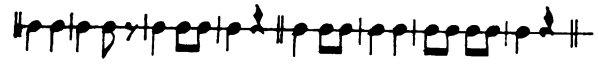
Die eben beschriebene rhythmische Anordnung ist indessen auch leicht wieder als eine Art spezieller Sprachnachahmung zu erkennen. Was wir in der Musik „Phrase" nennen, ist in der Hauptsache stets ein Akzent, der irgendwie mit leichteren Taktgliedern umgeben ist. Er ist der Kern, der Schwerpunkt der

Phraſe. Ihm voraus geht in der Regel ein Auftakt, der aus einem oder mehreren Tönen beſteht. Der Niederſchlag iſt ein- oder zweiſilbig. Enthält er mehr Töne, ſo erweiſen ſich dieſe immer als nebenſächliche Verzierung eines zweiſilbigen Niedertaktes, der ſogenannten Theſis. Dies iſt die Grundform der Phraſe. Weſentlich iſt noch, daß der Hauptakzent zugleich den Eintritt der Hauptharmonie der Phraſe bringt, während der Auftakt meiſt noch auf dem Akkorde der vorigen Phraſe ſteht.

Im allgemeinen das gleiche treffen wir auch in der Sprache an. Jeder einfache Satz hat einen Hauptakzent, der meiſt noch dazu gegen Ende des Satzes ſteht, z. B. „Er hat es ja ſelbſt ſo gewollt". Beachtet man jetzt noch, daß dieſes akzentuierte Wort immer jene Vorſtellung enthält, derentwegen der ganze Satz geſprochen wird, ſo hat man eine Parallele, wie ſie deutlicher nicht ſein könnte.

Perioden.

Betrachtet man eine 8- oder 16taktige ſogenannte Periode, wie ſolche in einfacherer Muſik beſonders in Liedern und Tänzen gebräuchlich ſind, lediglich auf ihren Rhythmus hin, ſo fühlt man ſich ſtark verſucht, einer ſolchen Anordnung den Ausdruck einer gewiſſen Folgerichtigkeit, man möchte faſt ſagen einer logiſchen Konſequenz zuzuſprechen. Nehmen wir z. B. folgende Periode:



Klingt es nicht, als ob die zwei letzten Takte das notwendige Ergebnis der ſechs vorausgehenden wären! Man fühlt das am deutlichſten, ſobald man die zwei letzten Takte wegläßt. Es iſt, wie wenn einem Vorderſatz ſein Nachſatz fehlt. Wir können indeſſen den Trug leicht entlarven. Es ſind nur ganz wenige, bereits bekannte Faktoren, die hier zuſammenwirken. Erſtens das unausrottbare Bedürfnis nach dem rhythmiſchen Wellenſchlag von ſchweren und leichten Schlägen, ſodann die Symmetrie; endlich das ſtets wachende Verlangen nach Abwechslung.

Wenden wir dieſes auf unſer Beiſpiel an: Der Zweiſchritt — ſchwer, leicht — geht natürlich durch das ganze Stück. Dieſes fordert ſchon die Einheit der Stimmung. Dasſelbe Bedürfnis aber, das auf den erſten ſchweren Schlag den leichten fordert, verlangt auch auf den erſten Zweitakt einen zweiten, und desgleichen auf die erſte Viertaktperiode eine ebenſolche zweite.

Betrachten wir jetzt die ſpezielle Gliederung der Takte. Es iſt klar, daß dem Symmetriebedürfniſſe auch genügt wäre, wenn im ganzen achttaktigen Stück nur lauter ſogenannte Viertelsnoten verwendet wären. Nach dem zweiten Takt macht ſich aber bereits ein anderes Verlangen, nämlich jenes nach Abwechslung, deutlich vernehmbar. Wir dekorieren deshalb den dritten Takt etwas lebhafter mit einer Spaltung der zweiten Hälfte. Es könnten auch beide Viertelsnoten zerlegt ſein; wir ſparen uns aber dieſen Luxus auf den korreſpondierenden ſiebenten Takt und gewinnen ſo nochmals an Abwechslung. Der vierte Takt könnte zwar auch zweiſilbig ſein. Für den gegenwärtigen Fall jedoch, wo der Reiz einer ſteigenden und fallenden Tonhöhe fehlt, wird der Abſchluß der viertaktigen Periode beſſer durch eine Pauſe ſtatt der zweiten Silbe markiert. Im dritten Takt könnte auch bloß die erſte Viertelsnote halbiert ſein. Warum dieſer Rhythmus nicht üblich iſt, wurde bereits angedeutet: Die Häufung von Taktgliedern geſchieht am liebſten vor einem ſtark akzentuierten Schlag. Die vermehrte Gliederung des fünften Taktes könnte auch entbehrt werden. Sie bringt aber wieder eine neue Abwechslung in die ohnedies nicht reiche Rhythmik hinein. Es wäre kein unnützer Verſuch, in jedem Takte gerade das Gegenteil von dem zu ſetzen, was hier ſteht. Was dabei herauskäme, wäre nicht ungeeignet, ein weiteres Licht über das eben Dargeſtellte zu verbreiten. Dieſes Verfahren iſt überhaupt in vielen Fällen außerordentlich erſprießlich. Der Daſeinsgrund der wirklichen Geſtalt zeigt ſich ſo meiſt mit verblüffender Deutlichkeit.

Es ſcheint nicht nötig, noch mehr Beiſpiele anzuführen. Die beiden Hauptmomente, das Bedürfnis der rhythmiſchen Symmetrie und jenes der Abwechslung in der Gliederung ſowie die Durchkreuzung der beiden bilden immer die Hauptfaktoren bei aller Periodenbildung.

Es mag bei solchen Erörterungen wohl manchem befremdlich scheinen, warum die Periodicität immer nur nach dem Schema 2, 4, 8, 16 ꝛc. geht. Kehren wir erst nochmal zu dem Versuch mit den gleichen unakzentuierten Schlägen zurück. Daß hiebei eine unwillkürliche Akzentuierung zu drei Schlägen eintreten könne, ist keineswegs ausgeschlossen. Die zweigliederige Gruppierung ist aber die wahrscheinlichere, denn sie ist die einfachere. Der Dreitakt erfordert schon mehr Gedächtnisleistung, da die Erinnerung an den Hauptschlag über zwei leichte Schläge hinweg ausdauern muß. Hieraus folgt unmittelbar, daß — gleiche Abstände der Schläge vorausgesetzt — eine langsame Periode von drei solchen Schlägen schwieriger aufrecht zu halten ist als eine von zwei solchen. Dreiteilige Perioden sind ja keineswegs ausgeschlossen. Jeder langsame Dreivierteltakt ist ja selbst eine solche, und auch die zweite Potenz des Dreitaktes, der sogenannte Neuntakt, ist nicht allzu selten. Dagegen wird man die dritte Potenz, d. h. einen 27gliedrigen Rhythmus, vergeblich suchen. Die sogenannten Neunachteltakte werden nur wieder zu Perioden aus 2, 4, höchstens 8mal 9 verwendet.

Negativer Rhythmus.

Was bisher an Eigenschaften des Rhythmus ersehen wurde, läßt sich insgesamt charakterisieren, als entsprungen aus dem Bedürfnisse nach Gleichmäßigkeit, nach Folgerichtigkeit, oder wenigstens dessen Schein, nach ungehindertem Fluß der Melodie und nach Erhaltung der Stimmung. Die Anwendung des Rhythmus in diesem Sinne darf als das Normale gelten, wie auf harmonischem Gebiete die der konsonanteren Akkorde. Das schließt nun keineswegs aus, daß oftmals zur Erzielung besonderer Wirkungen das gerade Entgegengesetzte angewendet wird, wie man ja auch zum selben Zwecke oft sehr starke Dissonanzen hören läßt. Die Möglichkeit, mit bloß rhythmischen Mitteln Vorstellungen zu bewirken, zeigt sich hier von einer neuen Seite. Wird z. B. der regelmäßige Fluß des Rhythmus durch plötzliche Akzentvertauschung unterbrochen, so muß das eben die Vorstellung einer augenblicklichen Störung der Ordnung

erwecken, vielleicht eines Hindernisses oder auch einer Ueberstürzung, einer Ueberrumpelung. Tritt etwa nach einem heftig anstürmenden Auftakt statt der normalen Entladung eine plötzliche Unterbrechung ein, so kann dies jedenfalls kein anderes Bild als das einer Enttäuschung geben. Will ein Komponist höchste Aufregung der Gefühle illustrieren, so wird er jedenfalls, soweit der Rhythmus dabei beteiligt sein soll, seinen Tonfiguren eine starke, nicht eben regelmäßige Bewegung geben. Zu den negativ rhythmischen Effektmitteln gehören entschieden auch jene Pausen, welche den glatten Lauf einer Melodie unterbrechen, so daß diese gleichsam stückweise herausgegeben wird. Man denke an den Schluß im Adagio der Eroika-Symphonie von Beethoven. Aehnlich wirken auch die ungleich langen Pausen, welche zwischen starke einzelne Akkordschläge gestellt sind. Eine Generalpause wirkt stets als eine Steigerung der Erwartung, als ein kurzes Besinnen; wie denn überhaupt die Aufgabe aller eingestreuten Pausen eine Erhöhung der Spannung ist. Die normalen Absätze zwischen den einzelnen Phrasen bedeuten natürlich nur ein kurzes Ausruhen, nichts andres als das Atemholen beim Sprechen. Bringt man eine bereits mehrmals vorgetragene Melodie im Laufe desselben Satzes mit verzerrtem Rhythmus, so mag das wohl die Vorstellung von Launenhaftigkeit, wohl gar von Irresein erwecken.

Als eine der meistgebrauchten Anomalien kann die sogenannte Synkope genannt werden. Von den Synkopen sollten eigentlich zweierlei Arten unterschieden werden. Die eine — man könnte sie melodische Synkope nennen — entsteht dadurch, daß die Vollendung eines melodischen Schrittes später geschieht, als er harmonisch eigentlich fällig wäre, sogenannte Vorhalte. Sie ist die mildere Form, denn sie veranlaßt keine Akzentverschiebung, der rhythmische Gang der Akkorde ist hier nicht gestört. Die stärkere Art der Synkope entsteht, indem ein Akkord, der erst auf den nächsten akzentuierten Taktteil fällig wäre, schon mit seiner ganzen Schwere auf den vorherigen leichten Taktteil hereinfällt, diesem also einen Akzent gibt, der ihm garnicht zukommt. Man hat hier das deutliche Gefühl, daß etwas zu früh hereinstürzt, das Gefühl einer Ueberraschung. Die Richtigkeit dieser Deutung wird man überall durch die entsprechende

Gegenprobe bestätigen können. Die Synkope ist sozusagen eine rhythmische Dissonanz. Es gilt uns als ein Grundgesetz, daß auf einen Akzent stets ein leichter Schlag folge. Zwei gleichstarke Schläge ohne dazwischengestellten leichten erscheinen als ein Unding, ähnlich wie etwa ein starrer Körper mit zwei Schwerpunkten. Die echte Synkope ist eine Mißachtung jenes Gesetzes und darin liegt eben ihre Wirksamkeit.

Die hier aufgeführten rhythmischen Eigentümlichkeiten zählen entschieden zu den unzweideutigsten Ausdrucksmitteln in der Musik. Was uns Harmonie und Melodie zu sagen scheint, das können wir wohl unmittelbar nachfühlen, aber keineswegs so einfach in Worte kleiden. Bei dem Bemühen darum wird jedermann gerne zu phantastischen Bildern seine Zuflucht nehmen, und jeder Erklärer wird etwas andres herausfinden. Nicht so oder wenigstens nicht im selben Maße bei der Deutung der letzterwähnten rhythmischen Gestaltungen. Eine allmählige Beschleunigung wird niemand anders empfinden als wie eine zunehmende Belebung dessen, was die Melodie an der betreffenden Stelle eben ausdrücken mag. Ein Ritardando wird niemand als eine Steigerung von Lebensbetätigung auslegen; und eine Kunstpause wird in der Musik denselben Zweck haben wie in der menschlichen Rede. Von allen musikalischen Faktoren ist uns der Rhythmus der am leichtesten verständliche, der nächstliegende, sozusagen der materiellste.

Fünf-Takt.

Bekanntlich sind alle in der Musik gebräuchlichen Taktarten zwei- oder dreiteilig oder Produkte aus diesen beiden Primzahlen. Abgesehen von etwaigen Kuriositäten kommt der Fünftakt nicht vor. Er steht sozusagen in Verruf, und wie man sich jederzeit ohne weiteres selbst überzeugen kann, ist es auch nicht schade um ihn. Während selbst sehr komplizierte Taktarten und Taktgliederungen, sofern sie nur Produkte aus 2 oder 3 sind, z. B. 12, 16, 18teilige stets noch flüssig und befriedigend anmuten, ist ein fünfteiliger Takt geradezu holperig und widerwärtig, geschweige etwa eine sieben- oder elfteilige Taktart. Kann diese

Erscheinung erklärt werden, und wie? Auf den ersten Anblick erscheint dies ganz aussichtslos. Man wäre fast versucht, die Unbrauchbarkeit dieser Taktarten resigniert zu den übrigen Unvollkommenheiten des menschlichen Wahrnehmungs- und Denkvermögens zu rechnen. Wissen wir doch auch nicht, warum wir bloß fünf Sinne haben, warum wir uns bloß drei Dimensionen vorstellen können, warum unsere Farbenskala nicht mehr Nüancen hat, warum die Tonempfindung auf den geringen Umfang von ca. sieben Oktaven, beschränkt ist u. dergl. Die Lösung des Problems ist indessen nicht unmöglich und zwar einfacher als es scheint.

Man erinnere sich vorerst an das, was über die unvermeidliche selbsttätige Zerlegung eines objektiv gleichmäßigen Rhythmus gesagt wurde. Die nächstliegende, zuerst sich aufdrängende Gruppierung ist natürlich die zu zwei Schlägen. Einer willkürlichen zu drei steht nichts im Wege. Sie kann sich übrigens auch von selbst einstellen, wenn auch nicht so willig wie jene. Ein reiner Viertakt, d. h. ein solcher, der zwischen dem ersten und dem nächsten ersten Schlage gar keinen Akzent mehr hätte, ist dagegen, genau genommen, schon etwas, das nicht vorkommt; denn eine Periode 4 würde sich unausbleiblich sofort in zwei Zweitakte spalten. Ebensowenig wäre ein „reiner" Sechs- oder Achttakt aufrecht zu erhalten. Die Entfernung von einem Anfangsakzent bis zum folgenden wäre viel zu lang, als daß sie nicht wieder in kleinere Gruppen zerfiele; und so bei jeder längeren Taktart.

Beim Dreitakt war natürlich eine Spaltung noch ausgeschlossen, da es keine kleinere Periode gibt, die vielfach in 3 enthalten sein könnte. Drei kann nicht in $n \times 2$ zerfallen. Das ist erst bei 4 möglich.

In einem Fünftakte nun hätte man von einem Anfang zum nächsten wieder eine ziemlich große Entfernung. Eine so lange Strecke wird natürlich wie sonst überall die Neigung haben, in eine Anzahl von 2- oder 3-Takten zu zerfallen. Das müßte selbstverständlich wieder unter der Bedingung geschehen, daß die neu entstehenden Akzente zufolge dem Rhythmusbegriffe gleichweit voneinander stünden. Solches ist hier offenbar

ausgeschlossen, womit die Unmöglichkeit des Fünftaktes ohne weiteres einleuchtet.

Das Tempo.

Daß unsere üblichen Tempobezeichnungen — Presto, Andante ꝛc. — nur ein sehr schlechter Notbehelf sind, weiß jeder Musiker zur Genüge. Man hätte vielleicht längst genauere Ausdrücke, am besten mittelst Metronomisierung, eingeführt, wenn man nicht andererseits wieder empfände, daß jede Tempoangabe etwas überhaupt überflüssiges ist. Denn welcher reife Musiker wäre nicht imstande, das Tempo eines unbekannten Stückes mit Sicherheit zu bestimmen! Ob eine Komposition ein Allegro oder ein Adagio sei, das wenigstens ist meist mit dem ersten Blick auf die Notenschrift schon zu ersehen. Erweist sich aber das Tempo ohne Bezeichnung unsicher, so ist das gewöhnlich ein übles Zeugnis für die Komposition selbst. Man versuchte nur einmal, ein Allegro sehr langsam zu spielen. Die Wirkung wird das eben behauptete deutlich genug illustrieren. Das ist aber noch nicht der ganze Nutzen. Wer etwa glaubte, hiedurch ein „Adagio" zu bekommen, würde sich stark verrechnen. Ebenso umgekehrt. Ein Adagio sehr schnell zu nehmen, in der Absicht, ein Allegro daraus zu machen, ist womöglich noch absurder. Man kann hier ähnliche Verhältnisse finden wie etwa bei Zeichnungen in verschiedenen Maßstäben. Man mag das Bild eines Knaben noch so sehr vergrößern, es wird kein Mann daraus.

Es ist hiernach jedenfalls schon so viel zu erkennen, daß das Tempo eines Musikstückes an irgend eine absolute Größe gebunden sein muß. Was kann aber diese sein? Man hat es schon versucht, den Herzschlag als solche gelten zu lassen. Daß diese Hypothese nur ein Verlegenheitsprodukt ist, verrät sich auf den ersten Blick. Wir werden indessen das Richtige bald finden, wenn wir folgendes fragen: Welches ist die größte, für deutliche Wahrnehmung noch zulässige Geschwindigkeit in einer gleichmäßigen melodischen Tonfolge? Ich glaube, daß mehr als 15 Schläge (Töne oder Taktglieder) verschiedener Höhe in der

Sekunde kaum vorkommen dürften. Mitbestimmend ist hier freilich noch, ob die Töne leiterartig, ob sie als gebrochene Akkorde oder ob sie in sehr gemischter Höhe erfolgen. Die gebrochenen Akkorde sind eigentlich auszuschließen, denn bei diesen braucht ja die Bedingung des Nacheinander nicht eingehalten zu werden. Tonfolgen von sehr unregelmäßiger Höhenabwechslung sind selbstverständlich etwas schwieriger aufzufassen, als solche nach dem altgewohnten Schema der „Tonleitern". Doch handelt es sich hier nur um das oben angenommene Maximum.

Ein weitaus mäßigeres Tempo beansprucht natürlich aus naheliegendem Grunde eine Folge von Akkorden. Vier verschiedene Akkorde in der Sekunde mit Bewußtsein zu hören, dürfte die äußerste Leistung sein. Für gewöhnlich folgen die Harmoniewechsel selbstverständlich viel langsamer. Häufen sich die Akkorde wirklich einmal, so kann man sicher auch ein „Ritardando" oder „Stentato" angezeigt sehen, aus dem einfachen Grunde, weil sie sonst nicht mehr deutlich verstanden werden.

Die Antwort auf die Frage von vorhin kann jetzt nicht mehr schwierig sein. Sie ist eigentlich schon halbwegs gegeben. Man erkennt jedenfalls, daß die oberste Grenze des Tempos die beschränkte Geschwindigkeit der deutlichen Tonwahrnehmung — vielleicht dürfen wir gleich sagen: der Nervenleitung — ist. Jeder Ton, mehr noch jeder Akkord braucht eine gewisse Zeit, bis er im Bewußtsein plaziert ist. Erst wenn das geschehen ist, kann ein neuer Ton, ein neuer Akkord aufgenommen werden. Es wäre ja keine technische Unmöglichkeit, eine Tonleiter etwa von 60 Tönen in der Sekunde herunterschnurren zu lassen. Man darf nur über die Besaitung eines Klaviers rasch mit dem Finger gleiten. Oder eine Folge von vielleicht 12 Akkorden in der Sekunde. Das wäre ja mechanisch ausführbar; aber zu verstehen ist hier nichts mehr. Es ist natürlich in harmonischen Reihen auch nicht gleich, ob die einzelnen Akkorde sehr fremd zu einander, oder nah verwandt, vielleicht gar nur Tonika und Dominante sind. Die letzteren vertragen, wie leicht einzusehen, wieder ein rascheres Tempo.

Mitbestimmend für das Tempo ist in allen Fällen auch die rhythmische Gliederung. Eine glatte Tonleiter kann man

im schnellsten Tempo bringen. Sobald ich sie aber im punktierten Rhythmus spielen will, muß ich die Geschwindigkeit bedeutend mäßigen. Diese Gliederung ist schon viel komplizierter, verbraucht also auch mehr Wahrnehmungsarbeit und somit mehr Zeit. Man kann derartige Beobachtungen vielfältig machen. Man spiele z. B. eine Melodie, deren Begleitung man in Achtelsbewegung gewöhnt ist, mit Triolenbegleitung. Man wird unwillkürlich das Tempo mäßigen. Die Temposchwankungen sind überhaupt viel bedeutender als man gewöhnlich meint. Man kontrolliere sich nur selbst mittelst eines Metronoms, oder mit einem einfachen Fadenpendel. Das Tempo wird stets verlangsamt, sobald sich der Rhythmus kompliziert oder die Harmonien dichter anhäufen und umgekehrt. Generalpausen werden dementsprechend stets etwas zu kurz genommen.

Daß für die obere Tempobegrenzung nichts andres als die absolute Geschwindigkeit oder vielmehr Langsamkeit der Nervenleitung maßgebend sein muß, ist aus all diesen Fällen hinlänglich ersichtlich. Es frägt sich nun, gilt derselbe Grund auch für die untere Grenze des Tempos; d. h. wenn ich ein „Allegro" aus der genannten Rücksicht nicht über sein eigentümliches Tempo hinaus beschleunigen darf, wie kommt es, daß ich es auch nicht ohne Schädigung langsamer spielen kann? Ist hier derselbe Grund gültig oder wieder ein anderer? Gibt es eine untere Tempogrenze und worauf beruht sie? Daß wir eine solche tatsächlich respektieren, ist aus alter Erfahrung bekannt. Die Langsamkeit der Wahrnehmung kann aber hiefür nicht verantwortlich gemacht werden. Sehen wir zunächst zu, welchen Eindruck uns ein Stück macht, das etwa doppelt zu langsam gespielt wird. Ich wüßte keinen anderen Ausdruck als den einer unerträglichen Langweiligkeit. Wann empfinden wir aber Langeweile? Wenn unserer Wahrnehmung weniger geboten wird, als sie verarbeiten kann. Hiemit ist das Geheimnis, warum jedes Musikstück sein bestimmtes Tempo hat, unmittelbar enthüllt. Wird es zu schnell genommen, so kommt die Wahrnehmung nicht mehr mit. Im anderen Falle wird die Wahrnehmungstätigkeit immer schon zu früh fertig. Es ergeben sich leere Strecken, tote Punkte. Man könnte diesen Regulator der unteren Tempogrenze den „Sättigungstermin der Wahrnehmung" nennen. Ein Akkord

z. B. braucht vom Zeitpunkt seines Auftreffens auf das Ohr eine gewisse — wenn auch äußerst kleine — Weile, bis er zum Bewußtsein gelangt. Dies bestimmt die obere Tempogrenze. Nach einer weiteren Zeitspanne tritt aber unfehlbar der Moment ein, wo das Bewußtsein den Eindruck vollständig verarbeitet hat, wo es satt daran ist. Hier wird es Zeit sein, daß ein neuer Akkord auftritt. Man denke sich nur einen Choral, in dem jeder Akkord etwa 4 Sekunden dauerte. Das wäre unerträglich. Es ist hier natürlich vorausgesetzt, daß außer den Harmonien dem Hörer sonst nichts geboten wird.

Treten wir jetzt dem Problem näher: Warum wird aus einem Allegro kein „Adagio", wenn es sehr langsam gespielt wird? Besser gefragt: Worin besteht der eigentliche Unterschied des Allegrocharakters von dem des Adagios, wenn er doch im Tempo nicht gefunden werden kann?

Als feststehend darf zunächst anerkannt werden, daß alle Musikstücke in zwei Hauptarten geschieden werden können, in rasche und in langsame. Jedes mittlere Tempo neigt einem dieser beiden Charaktere deutlich zu. Die Verschiedenheit entspricht augenscheinlich dem Hauptunterschied all unserer Stimmungen: Tatfreudigkeit und Ruhebedürfnis oder wie man den Gegensatz sonst nüancieren will. Es wäre hier sehr verlockend, die voreilige Behauptung aufzustellen, die bewegte Abteilung entspreche der oberen Tempogrenze, die ruhige der unteren. Es wurde aber bereits deutlichst ausgesprochen, daß ein Allegro zwar nicht noch schneller, aber auch nicht noch langsamer genommen werden kann. Der gesuchte Unterschied ist also anders zu bestimmen.

Um ihn zu finden, muß vor allem etwas beachtet werden, was meines Wissens in keiner Theorie gewürdigt wird. Gewöhnlich glaubt der Musiker, für die Dauer der einzelnen Akkorde in einem Musikstücke bestehe keine irgendwie bestimmbare Regel oder Ordnung. Es ist indessen in jeder Gattung von Musik zu ersehen, daß die Harmoniewechsel in durchaus gemessener Zeitfolge auftreten und zwar in erster Linie in gleichen Abständen; in untergeordneter Weise dann in den Hälften, seltener in den Vierteln dieser Zeitmaße. Niemals aber rhythmisch regellos. Dies gilt nicht nur etwa von volkstümlichen Tänzen,

sondern auch von sehr hochstehenden Kompositionen. Man sehe sich daraufhin einmal z. B. das Duett im „Lohengrin" an. Man wird überrascht sein, mit welchem Gleichschritt hier die Harmonien eine Viertelstunde lang einander ablösen.

Bezeichnet man eine regelmäßige Zeitdauer von einem Akkordwechsel zum nächsten mit dem Namen „Syntakt", so kann man aussprechen: Jedes Tonstück besteht aus einer fortlaufenden Folge von Syntakten, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß solche sich ein oder mehrmal wiederholen, oder daß auch halbe oder selterner Viertels-(Drittels-) Syntakte auftreten können. Melodische Vorschlags- oder Durchgangstöne, die sich zu Akkorden anhäufen, mögen zwar manchmal eine Störung dieser Ordnung vortäuschen. Solche Scheinakkorde oder auch gelegentlich eingeschobene Akkorde sind aber meistens leicht zu erkennen und auf die betreffende nicht alterierte, primäre Harmonisierung zu reduzieren. Im allgemeinen wird das harmonisch-rhythmische Grundschema stets leicht unter der melodischen Oberfläche zu erkennen sein.

Was nun die Zeitdauer solcher Syntakte betrifft, so ist diese im allgemeinen sehr eng umschrieben. Die kürzeste Dauer ist ziemlich genau eine Sekunde. Zwei Sekunden lange Syntakte sind schon selten.

Je nachdem man jetzt die Dauer eines Syntaktes in Hinsicht auf die Melodie in gleiche Teile zerlegt, entstehen gewisse Tempo- oder Rhythmus-Schablonen, deren einige sich besonderer Beliebtheit erfreuen und zum Teile ihre eigenen Namen führen.

Nimmt man z. B. das Syntakt zu einer Sekunde an und zerlegt es in 2, 4 bezw. 8 gleiche Zeitteile für die melodische Bewegung, so hat man jene Schablone, in der sich unsere geradtaktige Quadrillenfigur oder Polka bewegt. Dasselbe Syntakt in zwei Teile zu je drei Unterteilen zerlegt gibt die bekannte Sechsachtelfigur der Quadrille. Der Marsch ist gerade nochmal so langsam als das Polkaschema. Sein Syntakt dauert zwei Sekunden — es mag eine Unbedeutendheit mehr oder weniger sein — ebenfalls zu 2, 4, 8 geteilt. Nimmt man das Syntakt zu $1\frac{1}{2}$ Sekunden und teilt es in zwei Hälften zu je drei Gliedern, so hat man das Schema des modernen Walzers. Der Walzer

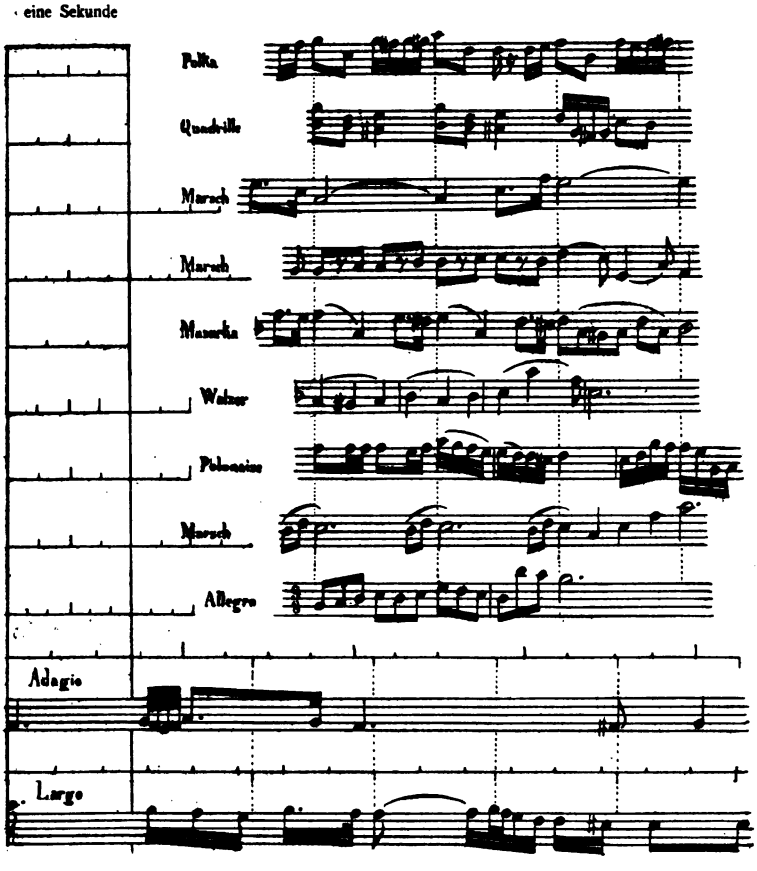
wechselt die Harmonie — gewöhnlich gesprochen — jeden zweiten Takt (3/4 Takt). Sein kleinstes Taktglied ist die sog. Achtelnote. Walzer mit Sechzehntelfiguren sind nicht üblich. Das Syntakt von einer Sekunde Dauer in 3, höchstens 3mal 2 geteilt, gibt den Mazurka-Rhythmus. Von gleicher Dauer wie das Syntakt des Walzers ist jenes der Polonaise. Während es aber beim Walzer in 2mal 3 geteilt ist, zerfällt es in der Polonaise in 3mal 2 Schläge. Die Polonaise ist wieder mit dem Marsche insofern verwandt, als die Taktglieder in beiden von gleicher Zeitlänge sind. Im Marsche ist das Syntakt zu zwei Sekunden in 8 geteilt. Das ist 1/4 Sekunde. In der Polonaise ist das Syntakt zu 1½ Sekunden in 6 geteilt. Also ebenfalls 1/4 Sekunde.

Man sollte nun meinen, daß außer diesen rhythmischen Anordnungen auch noch jede beliebige andere vorkomme. Das ist aber merkwürdiger Weise nicht der Fall. Die Teilung z. B. in 2mal 3 auf je ein Syntakt kommt nicht in jedem beliebigen Tempo vor, sondern mit dieser rhythmisch-harmonischen Anordnung ist zugleich auch ein ganz bestimmtes Tempo — hier annähernd ein Akkordwechsel jede Sekunde — bestimmt. Wäre das nicht so, dann gäbe es verschiedene Walzertempos, verschiedene Marschtempos. Das trifft aber bekanntlich nicht zu. So viele Walzer oder Mazurka auch komponiert werden, man setzt dabei stets voraus, daß das Tempo derselben an jedem Ort und zu jeder Zeit übereinstimmend genommen werde.

Diese Schablonenhaftigkeit des Tempos gilt aber merkwürdiger Weise nicht bloß für die wenigen mit Namen belegten Tanzrhythmen. Es gibt noch viele derartige Rhythmusschablonen. Sie sind nur nicht als solche bekannt und benannt. Eine derartige ist z. B. die Teilung in neun gleiche Taktglieder für das Syntakt, vulgär gesagt, jene Tonstücke im 9/8-Takt, welche keine kleineren Noten als sog. „Achtelsnoten" haben und jeden Takt die Harmonie wechseln. Ebensogut als man sagt, alle Polonaisen haben dasselbe Tempo, könnte man auch namhaft machen, alle 9/8-Stücke der ebengenannten Art haben ihr gewisses Tempo. Es ist das Tempo stets bedingt von der melodisch-rhythmischen Teilung des harmonischen Syntaktes. Gleiches Rhythmusschema, gleiches Tempo. Die beiden Melodien im

„Freiſchütz“: „Grillen ſind mir böſe Gäſte“ und „Schon entzündet ſind die Kerzen“ haben eben aus dieſem Grunde das gleiche Tempo. Man kann ſich von der Richtigkeit dieſer Regel leicht noch überzeugen, indem man zwei Stücke „ineinander“ ſpielt, d. h. wenn man nach Beendigung einer Phraſe des einen Stückes mit irgend einer Phraſe des anderen weiterfährt, natürlich mit der erforderlichen Transponierung. Dies wird bei Stücken von gleicher Rhythmusſchablone ſtets möglich ſein. Jeder Polkateil paßt rhythmiſch zu jedem beliebigen andern Polkateil als Fortſetzung.

Die merkwürdige Erſcheinung, daß das Tempo von der rhythmiſchen Gliederung, genauer genommen immer von der Größe der kleinſten Taktglieder abhängt, kann natürlich nur



wieder aus dem vorhin aufgestellten Gesetze der beschränkten Wahrnehmungsgeschwindigkeit erklärt werden. Es wurde früher schon die eigentümliche Beobachtung erwähnt, daß wir eine Melodie sogleich unwillkürlich langsamer spielen, sobald wir eine rhythmisch reichere Begleitung anwenden. Die Wahrnehmungsarbeit wird eben dadurch vermehrt, also auch etwas ausgedehnt. Das Tempo in bewegten Stücken reguliert sich von selbst so, daß die kleinsten Taktglieder eben noch verstanden werden. Zeichnet man sich ein vergleichendes Schema aller genannten Tanzformen, so gewahrt man leicht, daß die kleinsten Taktglieder bei aller Verschiedenheit der Taktlängen und des Tempos doch annähernd die gleiche absolute Zeitlänge haben, womit das Gesagte nur bestätigt wird. (Siehe Seite 149.)

Von den hier vorgeführten Rhythmusschablonen gehören die ersten neun alle der bewegten Musik an. Um nun den eigentlichen inneren Unterschied dieser Gattung vom sogenannten „Adagio" zu erkennen, kann man nichts besseres tun, als sich das rhythmische Schema von einigen solcher langsamen Stücke — natürlich im selben Maßstabe — zu zeichnen. Die Nummern 10 und 11 zeigen solche Beispiele. Man wird hier vor allem mit einiger Ueberraschung gewahren, daß die durchschnittliche Dauer eines Akkordes — das Syntakt — sowie die Zeitdauer des kleinsten vorwiegenden Taktgliedes nicht größer ist als bei den Allegroformen. Ein Polkateil kann demnach, so paradox das erscheint, dieselben Bewegungsgrößen haben wie ein Adagio.

Worin liegt nun der gesuchte Unterschied, der doch existieren muß? Wir finden ihn jetzt durch einen sehr einfachen Kunstgriff. Wir dürfen uns nur, am besten mittels Bögen, die Phrasenlängen in die Zeichnung eintragen. Man bemerkt nunmehr mit Befriedigung, wie kurz die Bögen dort, wie lang sie hier werden. Die Verschiedenheit ist somit am deutlichsten so auszudrücken: Im Allegro beansprucht die Phrase im allgemeinen je ein Syntakt, im Adagio erstreckt sich eine Phrase zumeist über mehrere Syntakte. Richtiger wäre es vielleicht, zu sagen: Die Phrasen sind im Adagio so lange, daß dem Bedürfnis nach Akkordwechsel mehrmals während derselben entsprochen werden muß. Jetzt versteht man sofort, warum das

Adagio keine starke Beschleunigung verträgt. Die Akkorde würden für eine deutlich bewußte Aufnahme zu rasch aufeinander folgen. Ebenso kann die Allegrophrase nicht zum Adagio ausgereckt werden, weil die Akkordwechsel unerträglich weit auseinander kämen. Will man die genannte Tempovertauschung doch vornehmen, so kann man dies hin und wieder mit gutem Erfolge tun, indem man den Akkordreichtum der langsamen Phrase bedeutend reduziert, andererseits die kurze Allegrophrase ausgiebig mit Harmonien ausstattet.

Ein Unterschied zwischen beiden Toncharakteren liegt übrigens zugleich noch anderswo. Man findet auch diesen mit Hilfe der Zeichnung, indem man sich die melodisch identischen Phrasen als solche kennbar macht. Man bemerkt leicht, daß sich die kurzen Phrasen, wie sie in Allegros üblich sind, sich regelmäßig paarweise, oft doppelpaarweise einstellen, was im Adagio nur sehr selten, und da wieder nur bei den kürzesten Phrasen gefunden wird. Ein langsamer Satz hebt meist mit einer sehr langsamen Phrase an, bringt aber hierauf gleich eine ganz andere, neue. Es können hier überhaupt lauter verschiedene Melodiestücke aneinander gereiht sein. Im Allegro wäre das ganz ungenießbar. Dieses liebt überhaupt Perioden, die aus Wiederholungen kleiner, aber charakteristischer Motive bestehen.

Auch diese hier gezeigte Verschiedenheit ist wieder nichts andres als ein Ausdruck der Beschränktheit der Wahrnehmung. Die Erinnerung, das musikalische Interesse, hat nur eine sehr begrenzte absolute Dauer. Ist eine Phrase sehr weitläufig, so füllt sie allein schon diese Dauer aus; sie sättigt das Interesse mit einmaligem Vortrage. Ist eine Phrase dagegen sehr kurz, so muß oder kann sie mehrmals wiederholt werden, bis das Vergnügen an ihr erlahmt. Freilich hat an diesen Wiederholungen auch die Lust an der rhythmischen Symmetrie einen großen Anteil.

Was hier über das Tempo entwickelt wurde, gehört eigentlich streng genommen nicht mehr zur hier vorgelegten Aufgabe. Es ist aber von Wert für die Grundlage einer Psychologie der musikalischen „Form". Auf jeden Fall gewährt es einen sehr tiefen Einblick in den Vorgang des musikalischen Wahrnehmens

und Genießens. Im übrigen lernen wir auch hier wieder einsehen, daß die Gestaltung unserer Kompositionsformen, überhaupt jedes einzelnen Musikstückes, keineswegs einer vorgefaßten Ausdrucksabsicht oder einem Stimmungsplan entspringt, sondern lediglich jenen Notwendigkeiten folgt, als welche wir stets einerseits das Bedürfnis nach Abwechslung, andererseits die enge Beschränkung der Auffassungsmöglichkeit, erkannt haben.

Die Form.

Das Wort „Form" hat in der Musik zweierlei Bedeutungen. Spricht man von Liedform, von Rondo- oder Sonatenform, von der Form eines Tanzes, so ist damit stets ein innerhalb ziemlich dehnbarer Grenzen feststehendes Schema, sozusagen eine musikalische Schablone gemeint, nach der solche Stücke gearbeitet werden. Die andere Bedeutung des Wortes, die hier allgemein gemeint ist, wird am ehesten aus ihrem Gegensinne verstanden. Sagt man, ein Musikstück sei formlos, so soll das nicht etwa heißen, es gehöre keiner jener Schablonen an, sondern etwa, es habe keinen inneren Zusammenhang, keine Folgerichtigkeit, es sei ohne Stilgefühl gemacht, ein bloßes Konglomerat von musikalischen Phrasen, ein Stück ohne einheitliche Stimmung, kurz, ein Durcheinander. Daß die einfache Umkehrung dieser schönen Eigenschaften in ihr Gegenteil schon eine genügende Definition des Begriffes „Form" geben werde, ist freilich nicht zu erwarten. Soviel ist aber jetzt schon zu sehen, daß die Form etwas sein muß, das nicht an irgend einer Stelle, an irgend einem Bestandteil, etwa der Harmonie oder der Melodie allein, lokalisiert sein kann, sondern etwas, das dem Ganzen innewohnt und zwar überall, das man nicht hinweg nehmen kann, ohne das Stück selbst zu vernichten. Es wird sich zu einem Musikstücke verhalten, wie etwa die Seele zu einem Lebewesen. Dieses ist ohne jene nicht zu denken, es ist zum Teil identisch mit ihr. Nimmt man etwa die Seele als einen bloßen Begriff, dem nichts Wirkliches entspricht, so paßt der Vergleich deshalb nicht weniger, eher noch besser.

Denn die Form ist ja tatsächlich nichts reelles, etwas das ohne und außer ihrem Musikstück bestände. Die Form ist immer nur etwas Abstraktes, eine Eigenschaft; nennen wir es vorläufig die Ordnung, die einer Komposition innewohnt. Hiemit ist uns freilich auch noch wenig gedient; denn unsere gegenwärtige Aufgabe ist es ja eben, zu untersuchen, worin diese Ordnung besteht. Wo wir dabei wieder hinauskommen werden, ist allerdings nicht schwer zu erraten. Nachdem wir auf dem ganzen langen Weg bisher immer und überall das Bedürfnis nach Einheit in der Mannigfaltigkeit als Gestaltungsprinzip angetroffen haben, ist hier schon mit ziemlicher Gewißheit zu vermuten, daß auch die Form nichts anderes sein wird, als der musikalische Ausdruck der Einheit in der Vielheit.

Um das Wesen der Form aufzudecken, müssen wir sie natürlich wieder in den ersten Anfängen beobachten. Die einfachste, kompakteste Kompositionsanordnung stellt offenbar jenes rhythmisch-harmonische Schema dar, wie man es in jedem volkstümlichen Tanzstücke als achttaktige Periode antrifft. Nehmen wir z. B. einige Schemas für Polkateile in C-dur geschrieben:

	|C	|G	|G	|C	|C	|G	|G	|C	|
oder	|G	|C	|G	|C	|G	|G	|G	|C	|
	|C	|G	|G	|C	|C	|F	|G	|C	|
	|CG	|C	|G	|C	|CG	|C	|FG	|C	|
	|C	|C	|C	|G	|G	|G	|G	|C	| u. dergl.

Je zwei Takte bilden in der Regel melodisch eine Phrase, dementsprechend harmonisch eine einfache Ganz- oder Halbkadenz. Der Akzent ruht stets auf dem zweiten Takte eines jeden Paares. Das zweite Taktpaar bildet meistens das Gegenstück des ersten. Die zweite Taktvierung ist gewöhnlich die Wiederholung der ersten, jedoch oft mit einer kleinen Bereicherung der Harmonisierung und schließt fast stets mit der Tonika. Ueber die rhythmische Veranlassung dieser Anordnung wurde bereits gesprochen. Symmetriebedürfnis und Abwechslung sind deren Faktoren. In Hinsicht auf die Harmonisierung können ebenfalls keine anderen gefunden werden. Die Harmoniewechsel erklären sich aus der verschiedenn Gewichtigkeit der Akzente. In jeder

Zweiheit von Takten hat nämlich die zweite Hälfte, als der Schlußteil, den Akzent. Dieser drückt sich harmonisch durch einen Akkordwechsel aus. Das zweite Taktpaar hat wieder den schwereren Akzent gegenüber dem ersten. Wenn also im ersten Taktpaare kein Akkordwechsel ist, so hat der Akzent des zweiten Paares (der vierte Takt) ganz sicher einen. Das Bedürfnis nach Akkordabwechslung kann hier nicht weiter mehr übergangen werden. Dieses wird natürlich immer lauter, je länger die gleichen Akkorde gehört wurden. Hienach ist das Auftauchen der Unterdominante gegen Schluß der ganzen achttaktigen Periode von selbst erklärt; ebenso der Gebrauch, die zweite oder wenigstens die dritte Periode in eine andere Tonart, der Einheitlichkeit wegen in die nächstverwandte Oberquinte, zu setzen. Der folgende Teil kann wieder in der Haupttonart stehen, womit sowohl der Abwechslung als auch der tonartlichen Einheitlichkeit gedient ist.

Was die Melodie angeht, so trifft man meistens, daß jedes Taktpaar eine Phrase ist, das zweite Taktpaar gewöhnlich die Wiederholung der ersten Phrase, dagegen das dritte Paar eine neue Melodie. Oder ein Motiv wiederholt sich in jedem Takte einzeln und dergleichen symmetrische Anordnungen. Doch ist keine derselben zwingende Regel, obwohl die Wiederholungen für die Einheitlichkeit sehr dienlich sind. Eine Melodie ohne jede Wiederholung während der ganzen acht Takte ist sehr wohl angängig. Man wird dabei die Bemerkung machen, daß die Einheitlichkeit der Form nicht im mindesten darunter leidet, woraus jetzt schon zu ersehen ist, daß die „Form" wesentlich in der rhythmisch-harmonischen Anordnung besteht.

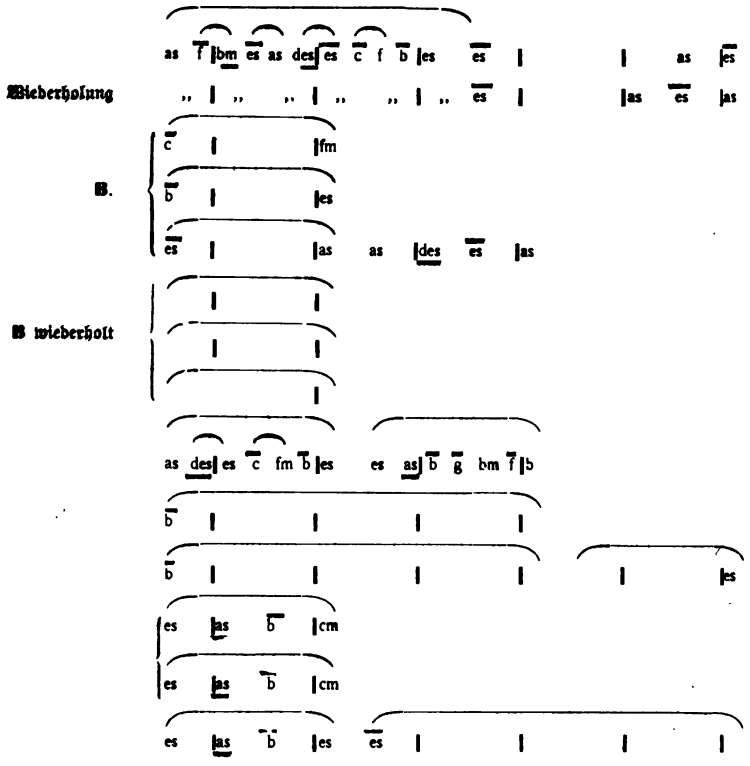
Auf jede der obigen Schablonen lassen sich natürlich beliebig viele Polkamelodien machen. Nimmt man jeden Takt als sogenannten $^3/_4$ Takt, so hat man das Schema für Mazurkas. Jeder Abschnitt als zwei $^3/_4$ Takte genommen gibt den Walzer, als drei $^2/_4$ Takte die Polonaise.

Das erste was man an jedem Musikstücke gewahrt, ist die Eigentümlichkeit, daß es, wenigstens für längere Abschnitte, denselben Takt in gleichem Tempo innehält. Dieses fortlaufende Tick-Tack, wenn auch nicht so offen daliegend wie bei der Tanzmusik, ist die erste Bedingung jeder geformten Musik. Es ist

ihr so nötig wie der Herzschlag dem Leben, wenn er auch gewöhnlich nicht beachtet wird. „Im Anfang war der Rhythmus". Der Tanz, der ja ohne Musik gar nicht gedacht werden mag, ist ja selbst nichts anderes als Freude am rhythmischer Bewegung und deren Betätigung und wenn naive musikhungrige Menschen einmal nicht mittanzen können, so wiegen sie wenigstens mit dem Kopfe und zwar auch bei einer Melodie, die nicht gerade für die Beine bestimmt ist. Der Takt und mit ihm der Rhythmus ist der wichtigste Träger der Einheitlichkeit und somit einer der stärksten Faktoren der musikalischen Schönheit überhaupt. Der Rhythmus wird aber nicht nur durch hörbare Schläge und Akzente verwirklicht, sondern hauptsächlich und regelmäßig in der Weise, daß die Harmonien in erster Linie, wie schon früher gezeigt, in gleichen kurzen Zeitabständen, mit den regelmäßigen Akzenten zusammenfallend, gewechselt werden. Syntakt wurde ein solcher Abstand genannt. Jedes harmonische Syntakt kann indessen hin und wieder öfter wiederholt oder auch in zwei halbe, manchmal in Viertelssyntakte geteilt sein. Kleinere Teilungen erweisen sich gewöhnlich als durchgangsartige Einschiebsel, die ihre Natur als solche stets dadurch verraten, daß sie sich durch den originalen Akkord des jeweiligen Syntaktes zurückersetzen lassen.

Daß die bis jetzt gefundenen Formgesetze, wie sie im oben aufgestellten Schema in primitivster Weise verwirklicht sind, auch für weiter ausgeführte Stücke gelten, soll im folgenden Schema gezeigt werden, welches aus dem Anfang des letzten Satzes in der Beethoven-Sonate op. 26 gezogen ist. Ein Strich über einem Buchstaben soll die Oberdominanteigenschaft dieses Grundtones, ein Strich unterhalb die Unterdominante anzeigen; ein Buchstabe ohne Strich eine Tonika. Ein Bogen eine Phrase.

Schlägt man die hier gegebenen Akkorde in der angedeuteten Zeiteinteilung an, so hört man das leere harmonisch rhythmische Gerüste der Melodie d. h. eben die Form des Musikstückes. Die zwei ersten Phrasen sind hier dreitaktig, was ein etwas seltenerer Fall ist. Nachdem sie wiederholt sind, tritt eine neue Melodie von zwei Takten auf, die zweimal in anderen Tonarten wiederkehrt. Als Ergänzung zur Vierzahl ist sie beim letzten Mal um zwei Takte weitergesponnen worden. Diese



ganze vierteilige Partie wird wiederholt. Es tritt jetzt die erste Melodie, aber zweimal zweitaktig auf, sodann eine neue in zweimal zwei Takten, was ebenfalls wiederholt wird. Ein tonleiterartiger Zweitakt kommt dreimal mit einer Ergänzung von zwei Takten. Sodann wiederholt sich der erste Hauptteil.

Was uns an diesem Schema vorerst interessiert, ist, daß die ganze Anordnung (mit Ausnahme der zwei ersten Melodien) auf paarweiser Zusammengehörigkeit der Takte sowie auf zahlreichster Wiederholung beruht. Nebstdem ist zu beachten, daß jede Periode als Kadenz, ganze oder halbe, schließt, wie stets gebräuchlich. Weit wichtiger jedoch ist, daß sich auch auf dieses Schema, wie vorhin, wieder beliebig viele andere Melodien setzen lassen. Daß dieses immer möglich ist, soll übrigens bei dem später folgenden Schema eines anderen Satzes an zwei ausgeführten Beispielen noch besonders gezeigt werden. Hiernach kann nicht mehr zweifelhaft sein, wo das Wesentliche der Form zu

suchen ist. Sie ist im Grunde nichts anderes als das rhythmisch-harmonische Schema eines Musikstückes.

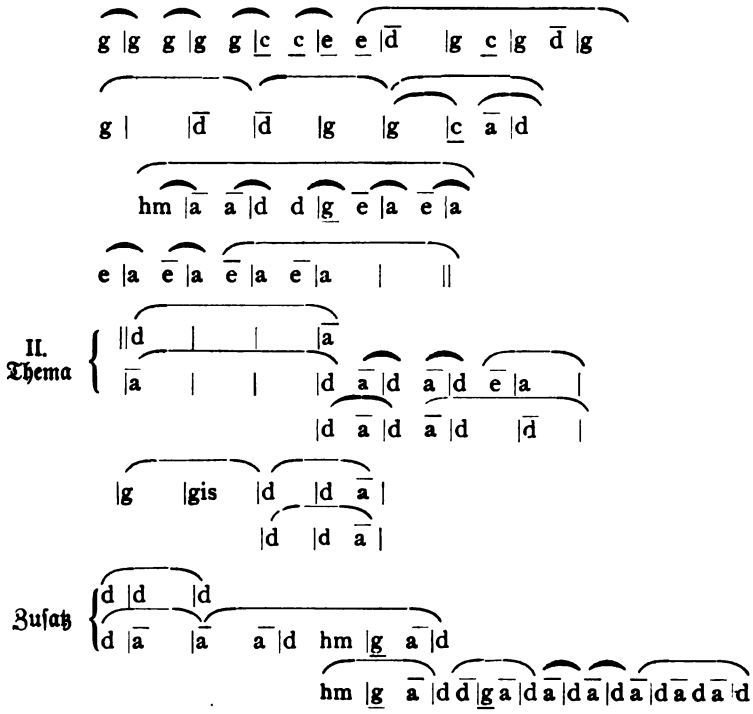
Der Ausdruck „Form" ist merkwürdiger Weise sehr glücklich gewählt. Die rhythmisch-harmonische Anordnung, das Schema, wie es in den gegenwärtigen Beispielen gezeigt wird, ist in der Tat eine Form, ein Gefäß, das mit verschiedenerlei melodischem Inhalt gefüllt werden kann.

Ich glaube, daß ich es nunmehr wagen darf, eine Behauptung auszusprechen, die jedem strenggläubigen Musikästhetiker wie ein Sakrilegium klingen mag, nämlich: Die Musik ist für das Gehör dasselbe, was für das Gesicht die Ornamentzeichnung ist. Wie diese — ich meine hier eine solche ohne Pflanzenmotive, die sog. Arabeske — mittelst frei erfundener keinem Naturobjekte nachgebildeter Gestalten das Auge angenehm beschäftigt, so tut das ebenso die Musik — man möge vorerst an eine sogenannte „gehaltlose" denken — mit ihren ebenfalls frei erfundenen Tonformen für das Gehör. Was könnte uns in der Tat ein Polkateil, eine simple Fingeretüde, mehr sagen, als etwa eine hübsche Zierleiste! Eine angenehme Beschäftigung der Phantasie ohne jeden faßbaren Inhalt, weiter nichts!

Die Analogie zwischen Musik und absoluter Ornamentik ist besonders in Hinsicht auf das Verhältnis der Melodie zum rhythmisch-harmonischen Formschema auffallend. Wie dieses das unbemerkte Gerüste bildet, an welchem und aus welchem die melodischen Figuren herauswachsen, so liegt auch der Ornamentik ein räumliches Schema zu Grunde, das zwar auf dem Papier nicht sichtbar ist, das aber aus der Zeichnung jederzeit wieder herausgemessen werden kann. Der ganze Aufbau, das ganze In- und Nacheinander aller Einzelteile ist hier wie dort, beim Ornament wie in der Musik, und zwar auch in der sogenannten gehaltvollen, einzig und allein mit Rücksicht auf Mannigfaltigkeit und Einheit in dieser Mannigfaltigkeit geordnet.

Bei der prinzipiellen Wichtigkeit dieses Satzes für das Verständnis der „Form" wie überhaupt des ganzen Vorstellungsprozesses wird es nicht überflüssig sein, das bisher Entwickelte an einem größeren Beispiele zu erläutern. Ich wähle hierzu den ersten Satz der Beethovenschen Klaviersonate op. 14 N. 2, den ich für eines der formvollendetsten Stücke halte.

Schema der ersten Hälfte.



Bei Betrachtung dieses Schemas findet man vor allem, daß die rhythmisch-harmonische Gestalt der Einzelperioden wieder die schon bekannte der Tanzstücke ist. Ich will das gleich sehr drastisch beweisen, indem ich — mit Hinweglassung aller Pietät — das Schema dieser Sonate ein Stück weit mit einer polkaartigen Melodie ausfülle. (Siehe die Notenbeilage.) Eine solche Parodie paßt allerdings schlecht in die vornehme Gesellschaft klassischer Sonaten; sie beweist uns aber, daß auch diese von denselben niedrigen Voreltern herstammen wie all unsere Tanzmusik. Zudem enthebt sie uns der Mühe, die Notwendigkeit der rhythmisch-harmonischen Abwechslungen und Wiederholungen — die hie und da sogenannte musikalische „Logik" — aufs neue zu begründen, nachdem dies ja im Abschnitte vom Rhythmus schon geschehen ist. Wollte man im obigen Schema z. B. den dritten Takt weglassen, so würde das nicht bloß in der

Sonate selbst, sondern ebenso sehr in unserer Parodie, als eine Störung der Symmetrie, als eine Unterbrechung des Gleichschrittes empfunden werden. Dagegen könnte der zweite Takt sehr wohl ohne Schädigung der Form eine andere Melodie als der erste Takt tragen. Die erste achttaktige Periode ist tonartlich ein Ganzes für sich mit voller Kadenz. Die nächste Periode hebt in derselben Tonart an, verzieht sich aber bald nach der Oberquinte. Warum? Einfach der Abwechslung wegen. Und weshalb eine so nahverwandte Tonart? Weil hiedurch trotz der Aenderung der tonartliche Zusammenhang gewahrt bleibt. Mit der gleichen Absicht auf Abwechslung wird sodann die zweite Periode über die Achttaktigkeit fortgesponnen; aber immer wieder zweitaktig. Der Ueberschuß ist wieder acht Takte. Tonartlich bringt er keinen Abschluß, sondern bleibt eine Weile auf der spannungerregenden Dominante stehen. Der Eintritt des zweiten Teiles (des sog. Seitenthemas) erscheint jetzt, da er die Erfüllung der Tonart bringt, als etwas Notwendiges. Die erste Periode (D-dur) ist viertaktig. Ihre Wiederholung auf der Dominante gibt tonartlich eine Abwechslung, rhythmisch-melodisch die Einheit. Man darf nur, um sich davon zu überzeugen, die erste viertaktige Periode, so wie sie dasteht, wiederholen. Man fühlt sofort, warum sie das zweite Mal in der Dominante stehen muß. Oder man probiere für die Wiederholung eine ganz andere Harmonie, was man hinwieder als eine Voreiligkeit empfinden würde, da die Stimmung der gegenwärtigen Tonart (D-dur) noch keineswegs erschöpft ist. Es folgt nun ein neues Motiv, welches hier offenbar nur die Aufgabe erfüllt, die bisher erst wenig verbrauchte Tonart (D-dur) noch festzuhalten. Die Wiederholung dieses Zusatzes nach einer kleinen Ablenkung nach A-dur geschieht natürlich aus dem gleichen Grunde. Der Abwechslung und Steigerung halber aber steht sie diesmal eine Oktave höher. Von jetzt an tritt zum erstenmal eine doppelte Bewegung ein (32stel-Figuren), welche mit ihrer Unterdominante und ihrer aufstrebenden Führung der Melodie samt den begleitenden Stimmen eine erwünschte Anspannung des Vorstellungsspieles veranlassen. Die aufsprudelnde Figur erreicht im dritten Takt ihren Gipfel und perlt dann wieder abwärts, wo sie im vierten Takte rhythmisch und tonartlich zur Ruhe gelangt. Nach einer

abgekürzten Wiederholung dieses Spieles ist endlich die tonartliche Sättigung des Satzes erreicht. Man fühlt deutlich: Hier ist der eigentliche Schluß des Satzes. Was noch folgt, der sogenannte „Nachsatz", ist nicht bestimmt, eine neue Erregung zu bringen. Er ist nur das Ausklingen der entwickelten Stimmung und geht deshalb auch mit Wahrung der Tonart in ruhigem stetig verlaufendem Wellenschlag zu Ende. Diese Art der Beendigung eines Satzes spielt eine große Rolle in der Form. Wir haben hier etwas, das sich auch außerhalb der Musik vielfach vorfindet, jener Epilog, der uns nach jeder Gemütsbewegung, nach jedem Ereignis, nach jeder Besprechung, obwohl der Gegenstand schon völlig erschöpft wurde, ein Bedürfnis ist. Er ist gleichsam der scheidende Gast, der, obwohl er schon förmlich Abschied genommen hat, doch noch lange unter der Türe stehen bleibt, ohne etwas zu sagen, was er nicht schon aufs breiteste erörtert hätte. Dem Zusatz in der Musik folgt, dem ähnlich, auch gewöhnlich noch ein zweiter und sogar ein dritter oder vierter. Mancher Komponist will oft gar nicht fertig werden. Es fällt eben immer schwer, in der Musik ebenso wie im Leben, eine Stimmung plötzlich abzubrechen. Genau genommen ist, überhaupt jedes Aufhören eines Musikstückes eine Gewaltsamkeit, der man sich möglichst lange entzieht. Die Nachsätze gehen dementsprechend oft auch tonartlich sehr in die Breite. Meist wird noch die Unterdominante oder noch entferntere Tonarten gestreift, wie in dem hier besprochenen Satze am Ende des zweiten Teiles. Im ganzen wird aber die Herrschaft der Haupttonika deutlichst festgehalten. Die sogenannten Schlußorgelpunkte sind nichts anderes, als eine spezielle Art derartige musikalische Epiloge.

Ich glaube, daß hiermit noch ein anderer Gebrauch eng zusammenhängt, nämlich die Wiederholung, sowohl die der kleinsten Motive als auch ganzer Sätze. Die Wiederholung kleinster Melodieteile ist etwas, ohne das wir gar nicht musizieren könnten. Um ihre Berechtigung oder ihre Notwendigkeit ganz zu verstehen, ist es indessen nötig, nochmals an das zu erinnern, was an anderen Orten über die zwei Seiten der menschlichen Sprache gesagt wurde. Als solche wurden festgestellt: ihr begrifflicher Inhalt und ihr Gefühlsausdruck. Der

Begriffsinhalt ist mit einmaliger Aussprache erledigt. Es wäre unsinnig, eine trockene Mitteilung, z. B. über einen Todesfall, jemanden zweimal hintereinander zu machen. Der Zweck der Aussage: „N. N. ist gestorben" ist auf das erste Mal völlig erreicht. In beschreibenden oder erzählenden Aufsätzen vermeidet man Wiederholungen als überflüssig. Ganz anders, wo die Sprache Gefühlswerte ausdrückt. Der Satz: N. N. (den ich so sehr geliebt habe) ist gestorben, ist jetzt ein Ausruf, der sich mir in meinem Schmerze immer und immer vors Bewußtsein und über die Lippen drängt. Der lyrische Dichter kann denn auch, im Gegensatz zum wissenschaftlichen Autor, den ausgedehntesten Gebrauch von Wiederholungen machen, wie z. B. der sogenannte Refrain oder Kehrreim zeigt. Die Wiederholung braucht ja nicht immer in den gleichen Worten zu geschehen. Es ist das leicht einzusehen. Eine trockene Mitteilung ist lediglich eine Veränderung meines geistigen Besitzes. Die Lust aber an einer Mitteilung ist etwas, das ich länger auskosten will, und auch das Leid will sich erst in Worten austoben. Man hat wie man sagt, das Bedürfnis, im eigenen Schmerz zu wühlen. Die „Stimmung" ob freudig oder traurig, ist etwas, von dem wir uns stets mehr oder weniger gewaltsam befreien müssen.

Wenn nun die Musik eine Sprache genannt werden kann, so ist sie jedenfalls eine solche, die von den zwei Werten der menschlichen Sprache, dem begrifflichen und dem gefühlausdrückenden, nur den letzteren besitzt. Das ist aber eben derjenige, der die Wiederholung liebt. Wird irgend ein musikalisches Motiv angeschlagen, so erweckt dies vorerst ein Gefallen. Was aber gefällt, will man länger genießen, will man öfter haben. Der Reiz der Wiederholung nützt sich freilich rasch ab. Sie ist aber deshalb nichtsdestoweniger einer der wichtigsten Faktoren der musikalischen Form.

Was von der Wiederholung einzelner Melodieteile und Perioden gilt, das hat offenbar auch bei der Wiederholung ganzer Sätze Bedeutung. Ich wüßte nicht, was zu diesem Gebrauche veranlaßt hätte, wenn nicht das Verlangen, das was uns eben Freude gemacht hat, nochmal zu genießen. Daß diese Schätzung ziemlich persönlich ist zeigt indessen der Umstand, daß neuerdings

viele Symphoniedirigenten geneigt sind, die herkömmlichen Satzwiederholungen zu unterlassen.

Der alte Brauch der Wiederholung ist, nebenbei zu bemerken, noch in anderer Hinsicht lehrreich. Wenn phantasievolle Musikästhetiker ganze Programme, innere Erlebnisse oder Offenbarungen des Komponisten aus einem Symphoniesatze herausdeuten wollen, so dürfte sie jene Gepflogenheit etwas in Verlegenheit setzen. Was sollte den Tondichter veranlassen, uns sein Erlebnis zweimal hintereinander zu erzählen! Ein Gefühlsausbruch, ein Stimmungserguß läßt sich wiederholen, eine Mitteilung eines ganzen Ereignisses aber nicht.

Der erste Teil unserer Beethovenschen Sonate war, wie gebräuchlich, mit Tonarten noch sehr sparsam. Es war noch kein Grund zu großem harmonischen Aufwand gegeben. Von Uebersättigung kann hier noch keine Rede sein. Und wenn auch nach dem D-dur des Zusatzes wieder das G-dur des Anfanges kommt, wirkt dieser in seiner Eigenschaft als Unterquinte immer wieder frisch genug. Ist der erste Teil aber zweimal gehört, so verlangt man nach etwas Neuem. Man versuche nur, hier nochmal D- oder G-dur zu bringen! Das G-moll des zweiten Satzes erscheint deshalb doppelt willkommen, wie denn überhaupt von hier ab eine starke harmonische Abwechslung mit interessanten Ueberraschungen erfolgt, ein Gebrauch den man an dieser Stelle, dem sogenannten Durchführungsteil, fast ausnahmslos findet. Ein solches Herumschweifen in den verschiedensten Tonarten wäre natürlich zu Anfang eines Satzes ganz und gar nicht am Platze. Jetzt aber ist es geradezu Bedürfnis geworden. Daß dabei trotzdem der Zusammenhang nicht verloren geht, wird meistens durch einen einfachen Umstand erreicht. Sieht man sich sehr viele derartige Durchführungen an, so gewahrt man bald, daß solche harmonische Extravaganzen immer nur unter fortwährender Wiederholung ein und desselben, bereits gut bekannten Melodiestückes — meistens des sogenannten Hauptmotives — stattfinden. Während also die Harmonisierung die Abwechslung besorgt, hält die Melodie den Zusammenhang aufrecht. Den umgekehrten Fall von Arbeitsteilung trifft man in Durchführungen selten, mehr schon im Entwicklungsteil

eines Satzes, am meisten aber in den schon besprochenen epilogartigen „Zusätzen."

Der eben berührte Ausdruck „Motiv" ist unter Musikern etwas ganz alltägliches. Es würde aber trotzdem schwer halten, eine befriedigende Definition dieses Wortes zu bekommen. Bei der Wichtigkeit die das sogenannte Motiv für die Form hat, wird es nicht überflüssig sein, dasselbe etwas näher auf seine Eigenschaften hin zu betrachten. Das erste was uns an ihm auffällt, ist seine Kürze. Es ist nämlich fast immer nur eine einzige Phrase. Die eigentlich charakteristische Eigenschaft des Motives ist aber, daß es trotz seiner vielfach veränderlichen Gestalt doch immer wieder identisch erscheint. Die Veränderung betrifft vornehmlich die Harmonisierung, und hiemit ist natürlich zugleich eine kleine Verschiebung der Melodieschritte bedingt. Diese geschieht aber nur soweit, daß das Bild des Auf- und Abschreitens im Ganzen dasselbe bleibt. Dagegen wird der Rhythmus eines Motives, abgesehen von Temposchwankungen nicht leicht verändert.

Das Motiv erscheint so als ein Gebilde, das selbst unter den verschiedensten Gestalten doch immer wieder als mit sich selbst identisch erkennbar ist, und das ist eben die Eigenschaft, die es für die Einheit der Form so verwendbar macht. Da diese im Grunde nichts ist, als die Aufrechterhaltung des Zusammenhanges in der Mannigfaltigkeit, so ist natürlich die genannte Eigentümlichkeit des Motives an sich schon eine Verwirklichung der Form. Das Motiv ist zugleich ein Haupthebel für die Belebung des Vorstellungsspieles. Es täuscht uns einen Gedanken oder einen Sprachsatz, überhaupt eine persönliche Aeußerung vor, die bald in der, bald in jener Beziehung oder Stimmung, bald lustig bald traurig, bald schelmisch, bald drohend präsentiert wird. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn sich das Motiv in der Phantasie des Hörers bisweilen bis zum Bilde einer Persönlichkeit verdichtet. Man erinnere sich z. B. an das zweite Thema des ersten Satzes in Beethovens C-moll-Symphonie. Wenn hier zu der sanften Melodie in Es-dur das Hauptmotiv im Baß sachte anklingt, so entspricht das sehr deutlich der Vorstellung, als ob während einer vorübergehend beruhigten Stimmung eine fatale Erinnerung wieder leise auftauchte, die all-

mählich immer lauter mahnt. Der phantasievolle Musiker glaubt natürlich, die Darstellung eines solchen seelischen Vorganges sei tatsächlich vom Komponisten beabsichtigt geworden. Käme derselbe Fall — gleichzeitiges Auftreten eines Motives zu einer andern Melodie — nicht so hundertfältig vor, so möchte das wirklich plausibel scheinen. In Wirklichkeit sind hier, wie überall in absoluter Musik, lediglich formelle Rücksichten erkennbar. Das Motiv, b b b [es, könnte nämlich an jener Stelle ebensogut durch den schlichten Baß b — es ersetzt sein. Bei der ungemein praktischen Gestalt jenes Hauptmotives, das in jeden Winkel hinein paßt, wird sich natürlich ein Komponist die Gelegenheit nicht entgehen lassen, die hier notwendigen Baßnoten b [es in den Rhythmus des Hauptmotives b b b [es zu bringen. Dieses beliebte Mittel, die Einheitlichkeit zu fördern, wird besonders reizvoll oft in der Weise angewendet, daß sich ein bereits gut eingeführtes Motiv zu einer neueintretenden Melodie als Begleitungsfigur weiterspinnt. Bei dieser Anwendung erscheint ein solches Motiv meist in sehr reduzierter Gestalt, oft blos mehr als fortwährend wiederholter Rhythmus, wie in Beethovens A-dur-Symphonie, wo der Rhythmus des Hauptmotives in einer Durchführung nicht weniger als 190 mal hintereinander gehört wird. Man könnte sich billiger Weise wundern, warum das nicht lästig wird. Die Frage verliert aber sogleich ihren Sinn, wenn man bedenkt, daß uns das ununterbrochene Tick-Tack des Rhythmus auch in jedem andern Allegrosatze, überhaupt in der ganzen Musik überall begleitet. Wenn nun schon die einfache Achtelsbewegung durch ein ganzes Stück uns nicht überdrüssig wird, im Gegenteil Bedürfnis ist, so muß das doch von einem gefälligeren Rhythmus desto mehr gelten. Man sieht, der Reiz des Motivs löst sich hier in jenes des Rhythmus überhaupt auf. Man erinnere sich noch an die zahlreichen Motivwiederholungen im ersten Satze von Beethovens Pastoral-Symphonie. Die ästhetische Berechtigung solcher Anhäufungen wird nicht anders zu deuten sein, als die Lust am Rhythmus oder an rhythmischer Symmetrie im allgemeinen. Diese Lust ist wesentlich nicht verschieden von dem Vergnügen eines Kindes, welches das nämliche Wort endlos wiederholt.

Wo bisher von musikalischer Mannigfaltigkeit gesprochen wurde, war dieselbe stets in dem Sinne gedacht, daß die verschiedenen Erscheinungen nacheinander auftreten. Die Verwendung des Motives hat uns unterdessen ganz sachte darauf aufmerksam gemacht, daß der Reichtum der Musik auch im gleichzeitigen Verlaufe ihrer verschiedenartigen Tongebilde bestehen kann. Was die Phantasie aus dem Zusammenwirken zweier Melodien zu machen geneigt ist, wurde bereits erwähnt, nämlich die Vorstellung als ob zwei Persönlichkeiten sich abwechslungsweise oder gleichzeitig vernehmen ließen. Man möchte vielleicht vermuten, daß die Gleichzeitigkeit der Motive oder Melodien eine erhöhte Schwierigkeit für die Form bedeute. Das ist aber keineswegs der Fall. Die Kunst der Form besteht vielmehr darin, das Nacheinander einzelner Abschnitte in befriedigender Weise anzuordnen. Steht die erste Melodie einmal am richtigen Platze, so kann eine dazu kontrapunktierte zweite nichts mehr daran ändern. Sie muß ja auf dem nämlichen rhythmisch-harmonischen Schema stehen. Man kann zu jedem Tonstück, das nur aus einer einfachen Melodie mit einfacher Akkordbegleitung besteht, eine zweite Melodie hinzukomponieren, ohne die Form im geringsten zu ändern. Nach dem früher gemachten Experiment — Ersetzung einer Melodie durch eine andere — leuchtet das unmittelbar ein. Bei solcher Kontrapunktierung ist es, nebenbei bemerkt, unausgesprochene Regel, daß sich die beiden Melodien rhythmisch gegenseitig ergänzen, d. h. wo die eine ihre gehaltenen Töne oder Pausen hat, macht die andere ihre Bewegung. Dieser Gebrauch ist wieder lediglich eine Rücksichtnahme auf die Einheitlichkeit in rhythmischer Hinsicht. Sind die beiden Melodien ohne Begleitung, so kommt noch die Notwendigkeit hinzu, die Stimmen so zu setzen, daß der jeweils geltende Akkord möglichst deutlich mittelst zweier Töne ausgedrückt wird; eine Rücksicht auf die harmonische Einheit. Wendet man diese Gesichtspunkte auf noch mehrere Stimmen an, so wird eine Akkordbegleitung ganz überflüssig. Es entsteht eine reine Polyphonie. Kehren wir nun wieder zu unserer Sonate zurück. Wir finden zunächst vom 7. Takte der Durchführung an ein gleichzeitiges Gegeneinanderspielen zweier Stimmen. Man möchte vielleicht glauben, der Komponist habe die vorhin erwähnte

Vorstellung zweier sich gleichzeitig äußernder Persönlichkeiten beabsichtigt. Man überzeugt sich aber leicht, daß die zweite Stimme hier nur eine Gelegenheitserscheinung ist. Sie könnte ebensogut wieder durch eine einfache rhythmisch ausfüllende Begleitung ersetzt sein. Desgleichen muß daran festgehalten werden, daß die Mollklänge zu Anfang keineswegs aus einer etwaigen Erwägung geflossen seien: Nach der bisherigen munteren Stimmung müsse jetzt eine betrübte einsetzen. Es ist vielmehr auch hier nur wieder das Bedürfnis nach Abwechslung für andere, neue Tonarten überhaupt bestimmend. Während aber in den ersten 10 Takten immer fremdere Akkorde auftauchen, ist doch zugleich der Zusammenhang durch enge harmonische Verkettung und melodiöse Stimmführung gewahrt. Nach einer 4-taktigen Dominante von B-dur setzt jetzt das 2. Thema in B-dur selbst ein. Daß diese Tonart bis jetzt noch nicht da war, bedeutet eine wirksame Abwechslung, wogegen der Umstand, daß dieses Thema schon von früher bekannt ist, wieder die Einheit sichert. Die Auffrischung wird hier von der Harmonie, der Zusammenhang von der Melodie besorgt. Das Seitenthema wird übrigens nicht wörtlich wiederholt, sondern es verzieht sich, ganz leise werdend, scheinbar nach C-moll. Statt dessen aber tritt als neue Ueberraschung ein unerwartetes As-dur-Fortissimo ein, von welchem an das Hauptmotiv in äußerst belebter Durcharbeitung in allerlei Harmonien erscheint, bis die Melodie endlich wie erschöpft auf der Dominante von Es-dur einige Augenblicke Halt macht. Auch hier wird die Mannigfaltigkeit von der Harmonie, die Einheit von der Melodie besorgt. Nach dem Lärm dieses Teiles wirkt natürlich die folgende leise gespielte Anfangspartie der Sonate, aber jetzt in Es-dur, sehr angenehm, während nunmehr die Anordnung: Dominante — Tonika die Konsequenz der Form aufrecht hält. Es wäre ermüdend, den weiteren Verlauf der Sonate im Einzelnen noch zu verfolgen. Die bisherige Betrachtung dürfte hinlänglich erwiesen haben, wie der Weg, den eine Komposition nimmt — die Folge der Harmonien, die Anordnung der Melodien — vor Allem von der Notwendigkeit bestimmt wird, *rechtzeitig Abwechslung* zu bringen und dabei doch die *Einheit dieser Vielheit* zu bewahren. Die passende Plazierung

jeder Abwechslung hängt natürlich ganz von der Feinfühligkeit des Komponisten ab. Wartet er zu lange, so erlahmt das Interesse des Hörers, bringt er zu oft etwas Neues, so verwirrt er ihn.

Daß ein derartig gut komponiertes Stück, überhaupt alle Musik, an jeder Stelle eine gewisse Stimmung hat und von ganz speziellen, harmonisch bedingten Vorstellungen begleitet wird, das ist ja sicher. Es muß aber — wenigstens für absolute Musik — auf das entschiedenste in Abrede gestellt werden, daß dem Komponisten die Herstellung dieser Stimmungen und Vorstellungen in der gerade gegebenen Reihenfolge als Absicht vorgeschwebt sei. Die Reihenfolge dieser Abschnitte, Perioden, Takte, Melodien, Akkorde und Motive, kurz gesagt die Form, wird einzig und allein von dem Bestreben — bewußt oder unbewußt — bestimmt, stets die nötige Abwechslung zu bringen und dabei dennoch die Einheitlichkeit der Stimmung, den Zusammenhang zu wahren. Dies ist, so brutal einfach es auch scheinen mag, in Wahrheit die treibende Ursache beim Entstehen aller „Form" in der Musik.

Die Form im Verhältnis zum Text.

Alles was bisher über die Form gesagt wurde, das gilt natürlich in vollem Sinne nur, soweit die Musik selbstherrisch, absolut ist, d. h. sofern sie nicht an irgend einen Text oder wie die Programm-Musik, an eine poetische Idee gebunden ist. Das ist leicht einzusehen, denn ein Gedicht wird nicht nach musikalischen Formgesetzen, ein musikalischer Satz hinwieder nicht nach den Regeln der Poetik gebildet. Es ist ja gewiß keine allzu große Aufgabe, zu einem Liedertexte eine im Ausdruck passende Musik zu finden. Es erfordert aber sicher eine bedeutende Geschicklichkeit, dieser Musik zugleich eine selbständige Form zu geben. Nun sind zwar die rhythmischen Gesetze der Versmaße — die sogenannte Prosodie — im Grunde mit dem musikalischen ganz die gleichen. Das rhythmische Element, das dort Jambus oder Trochäus und dergleichen heißt, ist hier als „Takt" benannt, während man der musikalischen Periode den Vers analog setzen

kann. Man pflegt sie ja in der Tat als kongruente Größen zu behandeln. Das ist aber auch alles, soweit die Form in Betracht kommt. In einem größeren Umfang ist dagegen eine Analogie nicht mehr zu finden. Ein ganzes Gedicht und ein ganzer Satz, etwa einer Sonate, die einander in ihrem vollständigen Aufbau Schritt für Schritt konform wären, mögen wohl nicht leicht gefunden oder hergestellt werden. In Wirklichkeit wird stets die Musik dem Gedichte mehr oder weniger von ihrer Selbständigkeit der Form opfern müssen, oder umgekehrt, die Worte des Textes werden, wie das ja an den sogenannten Konzertarien meistens zu sehen ist, zu Gunsten der Form nur mehr als bedeutungsloses Silbenmaterial behandelt, wie man sagt: totkomponiert. Die lächerlichen, oft endlosen Textwiederholungen der ältern Komponisten — z. B. „und der Bursch, der Bursch nicht minder schön" — die Flickworte — das unvermeidliche „Ja" in den Koloraturarien — die Akzentverschiebungen — z. B. „zum Verein g e- treuer Herzen" — und dergl. sind ja als Auswüchse dieses Verfahrens sattsam bekannt. Derartige altmodische Gepflogenheiten überwunden zu haben, rechnet sich die moderne Gesangskomposition nicht ganz mit Unrecht hoch an. Indem sie aber oftmals bei dem Bestreben, den Stimmungsgehalt eines Gedichtes möglichst genau wiederzugeben, dem Text sklavisch Wort für Wort folgt, entstehen so nicht selten „Vertonungen", die in Wirklichkeit nur mehr harmonisierte Deklamationen, verschämte Rezitative sind. Solche Liederkomponisten handeln so wie der Gärtner, der einen Birnbaum an ein Spalier hinzwingt. Ein solcher wächst zwar auch und bringt Früchte. Die natürlich schöne Gestalt des Baumes aber kommt dabei nicht zur Erscheinung. Die Form läßt sich eben nicht ungestraft ignorieren, und eine Musik ohne sie ist ein Messer ohne Heft und Klinge. Das ist eben das ganz eigentümliche an der Kunst der Töne, daß bei ihr Form und Inhalt nicht zweierlei, sondern tatsächlich identisch sind. Das wußten oder fühlten wenigstens die Alten lebhaft genug, und so spannten sie lieber den Text unbarmherzig auf das Prokrustesbett der Form, als daß sie diese selbst nur im mindesten verletzten. Den höchsten Preis als Liederkomponisten werden natürlich nur jene verdienen, welche beide Forderungen erfüllen, die also — reiche Erfindung

vorausgesetzt — ihrer Musik eine selbständige Form zu geben wissen und dabei doch sowohl der Deklamation als auch dem Stimmungsausdruck des Gedichtes gerecht werden. Ich glaube als eines der gelungensten Beispiele hiefür das Ständchen von Schubert: „Leise flehen meine Lieder" anführen zu dürfen, wie denn überhaupt an den vielen Meisterliedern dieses Komponisten die Beweiskräftigkeit der obigen Beurteilungsnormen am deutlichsten erprobt werden kann. Merkwürdiger Weise findet sich aber doch gerade hier manches abschreckende und damit zugleich lehrreiche Beispiel für unsere Zwecke. Bei dem bekannten Gebrauche, in einem Strophenliede die Musik bloß auf den ersten Vers zu komponieren, die übrigen aber schlecht und recht auf dieselbe Musik zu singen, kommt natürlich oft genug das Mißverhältnis von musikalischer und Gedichtform sehr drastisch zum Vorschein. Das zweite Ständchen Schuberts: „Horch horch, die Lerch' im Aetherblau" ist sicher in der ersten Strophe, gerade was Kongruenz von Text und Musik betrifft, bis ins einzelnste musterhaft. Dagegen zeigt die zweite Strophe einmal ein Mißverhältnis von Vers und Melodie, das geradezu komisch wirkt. Dem Satze:

„Der Ringelblume Knospe schließt die goldnen Aeuglein auf"

entspricht in der Musik die Zeile:

„daß auch dein Augenstern sie grüßt. Erwacht! Sie warten drauf".

Die dem erstgenannten Verse gehörige viertaktige Melodie enthält hier in der zweiten Strophe also erstens einen Nachsatz aus dem vorherigen Satze, der durch eine ganze Kadenz mitten durchgeschnitten ist, sodann den Ruf „Erwach", und dann noch die erste Hälfte eines neuen Satzes. Daß hier die Satzgrenzen nicht mit den Versabschnitten zusammentreffen, fällt selbst beim Lesen schon unangenehm auf. Für eine Komposition aber, die auf Form hält, ist eine solche Satzgliederung einfach unbrauchbar.

Um zu veranschaulichen, daß eine Gesangskomposition eine gute, d. h. eine selbständige Form habe, gibt es ein sehr einfaches Mittel. Man braucht solch ein Stück nur ohne Text zu singen, oder gar nur als Instrumentalsolo zu spielen. Ist es auch dann noch mit Genuß zu hören, so ist es sicher eine wirkliche, d. h. formhaltige Musik.

Die Schwierigkeit, eine selbständige Form aufrecht zu erhalten, wird natürlich desto größer, je umfangreicher ein Gesangstext ist. Ein kurzes lyrisches Gedicht wird meist nur eine einzige Stimmung ausdrücken und zugleich im Versbau den Anforderungen des musikalischen Periodenbaues entsprechen. In einem längeren Gedichte muß es dagegen stets als ein günstiger Zufall gelten, wenn sich die poetische Stimmung eines Abschnittes zugleich mit einem solchen der musikalischen Form deckt. Im Sinne dieser Forderung ist z. B. die Leonoren-Arie in „Fidelio" mustergiltig. Abgesehen vom Rezitativ, welches ja überall nur ein musikalischer Vertreter der Prosa ist, stellt sich die ganze Arie als ein organisch entwickeltes Stück dar. Es wird deshalb auch auf den Hörer, der den Text nicht versteht, einen musikalisch vollwertigen Eindruck machen. Ja, es ist sogar als ein Solo für ein Instrument denkbar. Trotzdem wird aber niemand behaupten, daß diese formell selbständige Musik dem Text aufgenötigt sei nach Art vieler Konzertarien alten Stiles. Die Musik paßt vielmehr zugleich Wort für Wort und — was das eigentlich bemerkenswerte dabei ist — Abschnitt für Abschnitt auf den Text. Es ist, als ob der Dichter sich der zukünftigen Form der Komposition schon im voraus angepaßt hätte.

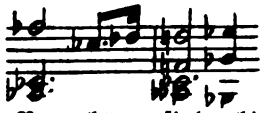
Nun betrachte man dagegen die sogenannte Ozeanarie in Webers „Oberon". Gegen die Leonorenarie gehalten wirkt sie nahezu als ein Potpourri trotz ihrer vielen musikalischen Einzelschönheiten. Unsere bisherigen Betrachtungen lassen uns die Schwächen dieses Stückes leicht erkennen. Davon abzusehen, daß das Gedicht statt einer einheitlichen Seelenstimmung mehr äußere Naturvorgänge beschreibt, folgen überdies jene Einzelbilder in bunter Reihe nacheinander, statt auseinander. Daß diese Anordnung mit Rücksicht auf musikalische Formgesetze eingehalten wurde, ist sicher nicht anzunehmen; und so konnte auch, sollte der Textinhalt nicht einfach ignoriert und niederkomponiert werden, kein formell einheitliches Ganze entstehen. Die oben empfohlene Probe bestätigt dies auch hier vollständig. Ohne genaues Textverständnis geht der größte Teil der Wirkung bei dieser Arie verloren, wie überall, wo die Komposition sklavisch den Worten folgt. Die moderne Opernliteratur bietet gerade in dieser Hinsicht Beispiele genug. Die Nachtszene der Ortrud

und des Telramund in „Lohengrin", die Zwiesprache Wotans mit Brünhilde im zweiten Akte der „Walküre", der Frage- und Antwortdialog in „Siegfried" sind bekanntlich Stücke, die dem Hörer, der ausschließlich Musik erwartet, wenig erfreuliches bietet. Sie sind ohne genauestes Verständnis der Situation und der Worte einfach langweilig. Die Musik solcher Szenen für sich betrachtet, ist wie ein faltenreiches Kleid ohne den Menschenkörper, für den es bestimmt ist. Erst wenn es angezogen wird, versteht man seine Formen. Wie anders wirkt dagegen z. B. der Brautzug in „Lohengrin", oder das Duett von Siegmund und Sieglinde im 1. Akt der „Walküre". Man braucht davon nicht eine Silbe Text zu verstehen. Der rein musikalische Genuß wird dadurch nicht um das geringste verkürzt. Hier ist selbständige Musik, eine Musik, bei deren Konzeption der Komponist nicht von den einzelnen Textworten, sondern von der Gesamtstimmung der Situation und speziell von seinem Formgefühl geleitet wurde. Wer das Publikum in seinem Verhältnisse zur moderneren Oper, insbesondere zu Wagners Werken kennt, wird wissen, daß alle jene Stellen, welche übereinstimmend als ergreifend oder hinreißend, kurz als „schön" bezeichnet werden, ausnahmslos solche sind, welche in ihrer Struktur eine selbständige, nicht einzig auf den Text gestützte Form aufweisen. Das kann übrigens als ganz natürlich bezeichnet werden, sobald man zugibt, daß in der Musik der Inhalt in nichts anderem als in ihrer Form besteht. Wo diese mangelt, da fehlt eben auch der Inhalt und somit die Wirkung auf den Hörer. Das Wesen der Form aber — es kann nicht oft genug gesagt werden beruht auf dem Rhythmus.

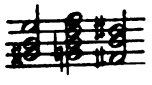
Wer nun etwa glaubte, daß das Wort Form, sofern man es auf die neuere Musik anwendet, einen von dem früheren ganz verschiedenen Sinn hätte, wäre weit im Irrtum. Das sog. Duett z. B. in Lohengrin hat ja offenbar ein ganz anderes Ansehen als etwa eine Haydensche Symphonie. Sieht man jedoch genau hin, so gewahrt man alsbald mit Ueberraschung in welch gleichmäßigem Schritt sich auch bei Wagner die Akkorde einander ablösen; desgleichen daß sich die harmonischen Abschnitte auch hier wie üblich, meist zu zwei- und viertaktigen Perioden verbinden, eine alte Gepflogenheit, die

zwar Wagner selbst unter der etwas geringschätzigen Bezeichnung „Quadratur" von sich wies, der er aber gerade in seinen schönsten Eingebungen wieder treu blieb.

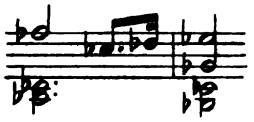
Um zu zeigen, welch unumgängliche Bedingung eine gemessene Form für das Zustandekommen aller musikalischen Schönheit ist, soll hier noch ein längeres Beispiel aus einem Werke entnommen werden, in welchem oberflächliche Musiker eine „Form" am wenigsten suchen würden, nämlich aus „Tristan und Isolde." (Siehe Notenbeilage). Um die Belegstelle — einen Ausschnitt aus dem zweiten Akte: „O sink hernieder Nacht der Wonne" — beweiskräftiger zu machen, soll sie hier in harmonisch ziemlich reduzierter Gestalt gegeben werden, ein Verfahren, das zugleich einen nicht unwichtigen Nebengewinn gewährt. Wer die erste Blütezeit des Wagnerepigonentums miterlebt hat, wird sich erinnern, mit welch orgiastischer Harmonieverschwendung die ruhmgierigen Nachahmer ihr Vorbild zu erreichen suchten, und wie geflissentlich sie zugleich aller rhythmischen Symmetrie aus dem Wege gingen. Was am Notenbilde Wagnerscher Komposition zumeist in die Augen springt, das ist allerdings eine früher nie gesehene harmonische Buntheit. Diese Erscheinung rührt aber nicht daher, daß der Komponist etwa mit Absicht allerlei möglichst fremde Akkorde aneinander gereiht hätte. Sie hat ihren Grund vielmehr vor allem in einer möglichst reichen melodischen Ausgestaltung der gleichzeitigen Stimmen, während die Harmonisierung innerhalb der Perioden verhältnismäßig einfach, aber stets selbstverständlich scheinend, nie aber affektiert gesucht ist. Wie ich in meinem „natürlichen Harmoniesystem" aufs deutlichste gezeigt habe, ist ein Verständnis der Harmonieverbindungen, selbst der älteren Musik nicht möglich, solange man Klänge, die nur ein zufällig zu nennendes Zusammentreffen melodischer Durchzüge darstellen, als selbständige Akkordindividuen ansieht. Das Rätsel, warum die eine Musik mit ihrer Chromatik widerwärtig und gequält wirkt, während eine andere mit ebenso reicher Chromatik angenehm klinget, löst sich so von selbst, wenn man mittelst allmählicher Reduktion die primäre Harmonisierung bloßlegt. Ein ziemlich einfaches Beispiel:



Eine leichtfertige Betrachtung findet hier folgende 3 Akkorde:



Die primäre Gestalt der Stelle ist aber:



das ist: Unterdominante und Tonika. Versieht man die Quinte und Terz des Ces-Dreiklanges mit den üblichen Halbtonvorschlägen von unten und zugleich den Baßschritt as-ges mit einem chromatischen Durchgang, so entsteht der kritische Akkord des Originales. Alle hier angewendeten Mittel sind ganz alltäglich; daher die ungezwungene Wirkung dieser Stelle trotz ihrer Buntheit in der Notenschrift.

Betrachtet man das gewählte Probestück aus „Tristan" im ganzen, so fällt auch hier wieder der gleichmäßige Wechsel der Akkorde auf. Es finden sich auch da die altbekannten zweimal viertaktigen Perioden. Die inzwischen vorkommenden dreitaktigen sind durchaus nichts seltenes. Die sonst vorkommenden langsamen $^3/_2$ oder $^9/_8$ Takte der früheren Musik sind ja selbst nichts anderes. Außer diesem finden wir nun allerdings einen großen Reichtum an Tonartauswechslungen. Diese ehemals nie gehörten starken Kontraste zeigen sich aber alle fast nur an den Grenzen der einzelnen Perioden oder Phrasen. Innerhalb derselben ist die Tonart fast durchgängig gewahrt. Jene starken Abschwenkungen tun jedoch der Form keinerlei Abbruch. Diese ist ja im Grunde nie etwas anderes als rhythmische Symmetrie, und die ist hier überall durchgeführt. Ohne eine solche aber gibt es keine musikalische Schönheit. Das rhythmische Ebenmaß ist, wie nachgewiesen, die allererste Erscheinungsform derselben und deren erste Bedingung. „Im Anfang aber war der Rhythmus".

Die Faktoren der musikalischen Schönheit.

Blicken wir hier nochmal zurück auf die Faktoren, die das Produkt musikalischer Schönheit ergeben, so gewahren wir als

erstes und unterstes, sozusagen als rudimentärstes, das Wohlgefallen am Rhythmus. Der Rhythmus ist gewissermaßen für sich schon eine Art Musik. Wo eigentliche Musik noch unbekannt ist, da findet man gleichsam als einstweilige Stellvertretung derselben die Freude an gleichmäßiger Bewegung. Man denke nur an die musikalische Betätigung wilder Völker, an den militärischen Trommelschlag, an den Tanz, an die Prosodie, ja selbst an die prosaische Sprache mit ihren betonten und unbetonten Silben. Von hier bis hinauf zur modernsten Komposition bleibt der Rhythmus das unentbehrlichste Lebenselement aller Musik.

Verwirklichen wir den Rhythmus nicht blos mit einfachen Schlägen, sondern auch durch verschieden hohe Töne, so haben wir das nächstwichtige Element, die Melodie, welche vorerst noch als Figurenmelodik das Wohlgefallen am bloßen Rhythmus mit jenem am Auf und Nieder des Tones verbindet, sozusagen multipliziert. Von diesem Stadium wo die Melodie nur erst Freude an bedeutungslosem Formenspiel, nicht mehr als Arabeske ist, geht sie ohne weiteres, jedoch ohne scharfe Abgrenzung in jene höher bewertete Gestalt über, die wir als stilisierte Nachahmung der gefühlsausdrückenden Hälfte aller menschlichen Sprache bezeichnet haben. Die Melodie seufzt jetzt, schmeichelt, jammert, jauchzt wie ihr Vorbild, die wortlose Sprache, nur mit dem Unterschied, daß die verfügbaren Tonhöhen jetzt nicht mehr unbestimmt, sondern zwölfstufig abgegrenzt sind.

Mit dieser Einschränkung ist zugleich ein neues Element zur Mitwirkung gelangt, die Harmonie, da ja die abgesteckten Tonhöhen in gewissen Schwingungsverhältnissen stehen müssen. Dies konnte allerdings erst mit der Vielstimmigkeit recht zu Bewußtsein kommen. Mit der Harmonie trat zu dem erstgenannten psychologischen Werte der Musik ein zweiter von größter Bedeutung hinzu, eine Art ganz eigentümlicher Gedankenkombinationen, welche im Vergleich zu dem bloß gefühlsmäßigen Wert der Melodie einen mehr intellektuellen Faktor darstellt, der aber doch selbst wieder einen Gefühlswert insofern hat, als alle Harmonien entweder Lust- oder Schmerzgefühle darstellen.

Einen der gewöhnlich am wenigsten beachteten Schönheitsfaktoren haben wir schließlich noch zu erwähnen. Es ist dies der rein sinnliche Reiz einer Tonqualität, die Schönheit des Tones selbst. Dieses lediglich physiologische Lustgefühl ist ein Moment, welches wie alles alltägliche aber unentbehrliche meist sehr unterschätzt oder ganz übersehen wird. Die musikalische Theorie spricht überhaupt nirgends davon. Und doch hat gerade dieser Umstand, das Wohlgefallen am schönen Klang selbst, den unmittelbarsten Anteil an der Wirkung einer Komposition.

Man höre nur das nämliche Tonstück auf einem guten, dann auf einem schlechten Klaviere gespielt, oder eine Melodie etwa auf einem Horne und hierauf vom Fagotte mit seinem gepreßten, engbrüstigen Klange vorgetragen. Welcher Musiker hätte noch nicht die Befreiung empfunden, die ihm ein ausgezeichneter Flügel, oder eine ebensolche Violine gewährt, nachdem er sich lange mit schlechten Instrumenten behelfen mußte, die ja selbst dem besten Spieler alle Stimmung ertöten, ja sogar die Technik lähmen. Mit welch höherer Leichtigkeit fließen dem Komponisten die Eingebungen an einem klangvollen Klaviere zu, als an einem schlechten! Oder man denke an die menschliche Stimme. Schon eine bloße Vokalise von einem schönen Sopran ist ein weitaus höherer Genuß als ein noch so verständnisvoll vorgetragenes Lied einer stimmarmen Sängerin.

Welch intensives, elementares Wohlgefühl ein einzelner Ton schon erzeugen kann, das erfahren wir am deutlichsten, wenn wir eine rein und langtönende Glasglocke sanft anschlagen. Die wohlig sinnliche Empfindung eines solchen Tones läßt sich höchstens noch mit jener vergleichen, die wir beim Betrachten eines ganz reinfarbigen Lichtes haben.

Solche Empfindungen auf ihren spezifischen Lustwert hin zu prüfen, ist freilich eine ausschließlich physiologische Aufgabe. Es ist aber auch bei oberflächlicher Betrachtung schon zu erkennen, daß das Lustgefühl in jedem dieser Fälle aus dem gleichmäßigen, ungestörten Abfließen der kleinsten Empfindungsakte beruhen muß. Dieser Gedanke ist uns ja nicht mehr neu. Wir sind ihm bereits bei der Untersuchung der Harmonie und des Rhythmus begegnet. Das rein sinnliche Wohlgefallen am Zusammenklang zweier oder mehrerer Töne ist deshalb auch

nicht vom Wohlgefallen am einzelnen Ton prinzipiell verschieden. Das ist leicht einzusehen. Denn die Schönheit des Tones kann nur darauf hinauslaufen, daß seine Obertöne in einfachsten Verhältnissen zu ihm stehen. Das rein sinnliche Lustgefühl an einer absolut reinen Oktave, oder Terz usw. fällt schon ganz erfahrungsmäßig mit dem der elementaren Tonschönheit zusammen. Was hier an speziellen Nüancierungen zu finden ist, wird in gewöhnlicher Sprache als Klangfarbe bezeichnet. Es wäre sicher eine der interessantesten Aufgaben, diese auf ihre ästhetischen Wirkungsunterschiede zu prüfen. Leider sind aber die hiezu nötigen Instrumente noch nicht erfunden. Ein vierstimmiger Satz von Trompeten vorgetragen wirkt sicher in ganz andrer Weise, als wenn er auf Geigen gespielt wird. Warum aber! Vielleicht sind auch hier noch private Ideenassoziationen stark im Spiel. Bei der Klangfarbe der menschlichen Singstimme ist das gar nicht zweifelhaft. So wird z. B. der Reiz einer Sopranstimme, neben ihrer rein akustischen Schönheit, für den männlichen Zuhörer sicher auch noch auf jenen angenehmen Vorstellungsverbindungen beruhen, die sich für ihn an das Wort Weiblichkeit überhaupt knüpfen.

Programm-Musik.

Man versteht unter Programm-Musik bekanntlich solche Kompositionen, die auf die Erzeugung gewisser konkreter Vorstellungen aus der Wirklichkeitswelt berechnet sind, oder welche gleich ganz und gar gewisse Vorgänge oder Erscheinungen in Tönen darstellen wollen, z. B. ein Gewitter oder eine Schlacht, eine griechische Schiffahrt oder eine Kapuzinerpredigt und dergl. Nach unsern eingehenden Untersuchungen über das Wesen der Musik ist es eigentlich völlig überflüssig, ich möchte am liebsten sagen, unserer Aufgabe unwürdig, derartige Experimente weiter in Betrachtung zu ziehen. Bei dem zeitweilig stark in Mode kommenden Interesse für Programm-Kompositionen wäre es indessen geradehin als Unterlassung zu bezeichnen, dieser Erscheinung nicht etwas näher in's Gesicht zu leuchten.

Es ist vor allem selbstverständlich, daß sich eine sichtbare Sache wieder nur mit sichtbaren Eindrücken unmittelbar ver-

sinnlichen läßt, wie eine hörbare nur mit hörbaren Sinneswahrnehmungen. Es wird keinem Maler einfallen, den Donner malen zu wollen, oder einen Gesang, eine Sonate oder eine Predigt. Den Prediger wohl, samt seiner Gemeinde, nicht aber das, was er spricht. Dieselbe Grenzüberschreitung ist es aber, wenn die Musik etwa das Meer oder die Nacht, eine Jagd oder eine Schlacht darstellen will. Man mag hier freilich gleich mit der Entgegnung zur Hand sein: der Dichter stellt doch auch sichtbare Dinge mit hörbaren Worten dar, z. B. einen Wald. Vorerst sei hier bemerkt, daß diese Darstellung auch mittelst der Schrift geschehen kann. Es soll aber davon abgesehen werden, da man ja mit Recht die geschriebenen Worte nur als Stellvertreter der gesprochenen annehmen wird, und der Einwurf mag einstweilen gelten. Man beachte aber: Wenn mir der Dichter das deutsche Wort „Wald" ausspricht oder hinschreibt, so ist es nicht die hörbare Lautverbindung „W-a-l-d," die mir den Gesichtseindruck eines Waldes in der Weise ersetzt, wie das gemalte Bild eines solchen den Anblick des wirklichen Waldes, sondern die Lautverbindung „W-a-l-d" ist für den Hörer oder den Leser — aber auch nur für den Deutschen — nichts weiter als gleichsam der Hebel, bei dessen Berührung die Vorstellung eines mit Bäumen dicht besetzten Grundstückes in das Bewußtsein tritt. Das Gemälde eines Waldes dagegen stellt den Gesichtseindruck, den mir der betreffende Wald erzeugt, unmittelbar selbst vor Augen. Es ist deshalb auch nicht bloß für den Deutschen, sondern für Beschauer jeder Nation deutlich. Nebenbei ist noch zu erwähnen, daß ein dichterisches Kunstwerk nicht in der Reihe von hörbaren Lauten oder sichtbaren Schriftzeichen besteht, sondern in der Folge von Vorstellungen, die es in mir erweckt. Könnte der Dichter diese von Hirn zu Hirn unmittelbar suggerieren, so wäre sein Kunstwerk um nichts minderwertiger.

Bei der Musik nun ist es ähnlich wie bei den bildenden Künsten. Was sie uns bietet, das ist nicht bloß eine Anweisung auf Vorstellungen, wie die gedruckte Buchseite eines Romans, die ich mir mittelst der deutschen Sprachkenntnis erst einwechseln muß, sondern die Musik wie das Gemälde, sie sind die Ware selbst. Sie wirken nicht auf dem Umwege konventioneller Gedächtniszeichen, sondern direkt auf die Wahrnehmung. Um

mittelst hörbarer Tonverbindungen z. B. das sichtbare Meer darzustellen, müßte eine Verabredung bestehen, daß z. B. c d e das Wasser, a cis g den Horizont und dgl. andeuten soll. Anders wäre eine sichere Verständigung nicht zu ermöglichen.

Man möchte jetzt wohl erwarten, daß in logischem Anschluß an das eben Erörterte der hörbaren Kunst der Töne wenigstens die Darstellung hörbarer Vorgänge aus der realen Welt zuerkannt werde. Es wäre dies wohl eher annehmbar; und man hat es ja oft genug unternommen, einen Sturm, oder das Waldesrauschen, oder das Brausen des Meeres musikalisch zu schildern. Bei diesen Versuchen hat aber immer der Komponist eine mißliche Alternative vor sich. Bedenkt man, daß derartige Naturgeräusche keine Musik sind, sondern eben Geräusche, so muß unausbleiblich die darstellende Musik desto unmusikalischer werden, je ähnlicher die Darstellung ausfällt. Den Donner z. B. kann man sehr billig mit einem Paukenwirbel nachahmen. Ist aber ein Paukenwirbel eine Musik? Legt hinwieder der Komponist den Hauptwert in die Musik, so kommt eben wieder die Darstellung zu kurz. Eines von beiden muß zu Schaden kommen. Der Programm-Komponist will aber doch immerhin sein Werk als Musik angenommen wissen. Der einzige Mittelweg wäre wohl, daß diese durch ihr äußeres Gebaren die Erinnerung an jene Geräusche stark begünstigt. Was wäre das aber für ein Lob für einen Porträtmaler, wenn man sagte: sein Gemälde „erinnere" deutlich an den Herrn N. N., den es doch eigentlich „darstellen" soll!

Kann nun aber die Musik in der Tat gar nichts darstellen? Es hieße das Ergebnis dieser ganzen Arbeit verleugnen, wollten wir das schlechtweg behaupten. Die Kunst der Töne kann im Gegenteil gar nicht anders als unausgesetzt Vorstellungen in ungemessener Fülle erregen. Welcher Art diese sind, braucht ja hier nicht wiederholt zu werden. Es muß indessen nochmals darauf hingewiesen werden, daß wir hauptsächlich zweierlei Gattungen von Vorstellungen kennen gelernt haben. Die eine, die von der Harmonie gelieferte, ist gänzlich abstrakter Natur, es sind reine Denkkategorien. Die andere ist aber in der Tat eine Nachahmung oder, wenn man will, eine Darstellung, eine Reproduktion einer hörbaren Erscheinung aus der realen Welt,

und zwar der einen Hälfte vom Inhalt der menschlichen Sprache, nämlich der affektiven oder gefühlausdrückenden. Wer an Vergleichen Freude hat, mag die erste Art Vorstellungen die Seele, die andere die sprachnachahmende, den Leib der Musik nennen.

Diese Art Darstellung eines hörbaren Vorganges unterscheidet sich natürlich wesentlich von jener in der Programm-Komposition beliebten. Die Musik bleibt nämlich Musik, während sie die Sprachaffekte nachahmt. Ja man darf sagen, sie potenziert sich selbst in diesem Bestreben, und ihre ganze Ausdrucksfähigkeit, der größte Teil ihres Zaubers, liegt eben hierin. Fügt man noch hinzu, daß alle diese melodischen Aeußerungen ohne Ausnahme durch die Harmonie entweder den Charakter des freud- oder des leidvollen erhalten, so ist damit die Grenze des musikalisch darstellbaren genau bestimmt.

Diese Zugeständnisse scheinen nun allerdings wieder den Neigungen der Programm-Musik entgegen zu kommen. Deren Anhänger könnten sich jetzt wohl sagen: Wenn uns denn die Schilderung sicht- und hörbarer Vorgänge aus der realen Welt versagt ist, wer wollte uns dagegen einen poetischen Vorwurf aus dem Innenleben des Menschengemütes verwehren! Wäre es etwa unstatthaft, die Gefühle eines Helden in dieser oder jener freudigen oder schmerzlichen Situation in Tönen zu vergegenwärtigen! Daß derartige Aufgaben der Musik weit näher lägen als etwa die Schilderung eines Gewitters, darf unbedenklich zugegeben werden. Aber auch hier machen sich wieder unübersteigliche Hindernisse geltend. Gesetzt, es gelänge jemanden eine Komposition, bei der, auch ohne vorherige Bekanntgabe des poetischen Vorwurfes, jeder Hörer sogleich mit Sicherheit etwa herausfände: „das stellt die Verzweiflung einer Seele dar", so müßte doch auch dieses Ergebnis aufs engste begrenzt werden. So kann uns die Musik z. B. keineswegs den Grund jenes Seelenzustandes verraten, im günstigsten Falle das ungefähre Bild einer verzweiflungsvoll schmerzlichen Stimmung. Es steht jedoch derartigen psychologischen Programmen, — sofern sie sich nicht auf eine ganz allgemeine Stimmungsangabe beschränken, wie z. B. Wehmut, stilles Glück und dergl. — noch eine andere Schwierigkeit im Wege. Es ist dieselbe, die wir bereits bei Gelegenheit der Textkomposition ersehen haben. Es wurde dort

aufmerksam gemacht, daß die Musik, soll sie Musik bleiben, ihren eigenen Gesetzen, die wir die Form nennen, folgt. Es müßte nun doch ein reiner Zufall sein, wenn irgend ein seelischer Vorgang gerade in der Art verliefe, daß er den Ansprüchen der musikalischen Form sich genau anpaßte. Was die Musik wirklich darstellen kann, ist Lust und Unlust, vom tobendsten Seelenschmerz bis zur jubelndsten Freude samt allen ungezählten Zwischenstufen. In welcher Weise aber jenes Toben und dieser Jubel verlaufen sollen, das muß stets von musikalischen Formrücksichten bestimmt werden. Alles „Programm", das sich ein Komponist ernsthaft vorsetzen kann, darf sich immer nur innerhalb der sehr dehnbaren Grenzen einer allgemeinen Seelenstimmung finden, wie z. B. Trauer, Wehmut, Heiterkeit oder Festesfreude u. dgl.

Was die Programm-Musik nicht kann, und warum sie es nicht kann, dürfte nach alledem deutlich zu ersehen sein. Nachdem aber diese Art Kunst dennoch, und zwar sehr geräuschvoll, Existenzansprüche erhebt, so soll nicht unterlassen werden, zu zeigen, auf welch hinfällige und selbsttrügende Voraussetzungen sie sich dabei stützen muß.

Einer der ältesten Lieblingsvorwürfe der Programm-Komponisten ist z. B. die Jagd. Wo diese dargestellt werden soll, trifft man natürlich stets eine reichliche Anzahl von Hornfanfaren, und umgekehrt, sobald im Orchester, ja sogar in der Klaviermusik, die bekannten zweistimmgien Figuren auftauchen, ist das Durchschnittspublikum sogleich im klaren, woran es zu denken hat. Die Vorstellungstätigkeit, auf welche hier, wie überall, der Programm-Komponist spekuliert, ist, wie man sieht, die sog. Ideenassoziation; das ist die unwillkürliche und ganz zufällig bleibende Verknüpfung zweier völlig verschiedenartiger Erinnerungen. Ich wähle gleich ein sehr drastisches Beispiel. Es habe jemand in seiner Kindheit zum erstenmal ein Lokal im Rokokostil gesehen und darin, ebenfalls zum erstenmal Vanilleeis gegessen. Es ist naheliegend genug, daß sich bei dem Betreffenden fürs ganze Leben eine Zwangsverbindung dieser beiden starken Eindrücke bildet, so daß er schon beim bloßen Geruch von Vanille jedesmal an Rokokogestalten denken muß. Diese Ideenassoziation wäre selbstverständlich nur persönlich und zufällig, denn es liegt nicht in der Natur des Vanillegeschmackes, die Vorstellung

des Zopfstiles auszulösen. Im vorher berührten Beispiele besteht aber das ganz gleiche Verhältnis. Der gebräuchliche Name „Waldhorn" oder „Jagdhorn" stellt bei uns von Jugend auf, selbst wenn wir nie einer wirklichen Hochjagd angewohnt haben, eine so starke Verknüpfung der Vorstellungen: Horn, Wald, Jäger her, daß wir beim Ertönen jener Fanfaren auch schon innerlich diese Dinge sofort sehen. Der Unterschied ist nur, daß diese letztere Ideenverbindung ganz allgemein verbreitet ist, während jene vielleicht nur einmal vorkommt. In ihrem Wesen sind sie aber identisch. Wenn nun ein Komponist eine Jagd in Tönen „darstellen" will, so kann er allerdings ziemlich sicher auf das Vorhandensein der genannten Vorstellungsverknüpfung beim Publikum rechnen. Ebenso darf er wahrscheinlich, will er religiöse Gedanken im Hörer wecken, auf die Verbindung: „Orgel" und „Kirche" zählen, und daraufhin orgelartige Klänge vorführen. Hieraus kann aber doch keineswegs erschlossen werden, daß der Ton des Hornes in gewissem zweistimmigen Satze *an sich* schon die Vorstellung von Hirschen und Rehen, daß der Ton von zinnernen Pfeifen *an sich* schon den Gedanken an Himmel und Seligkeit hervorrufe. Diese Zumutung wird der Programm-Komponist zwar selbst zurückweisen. Dann ist er aber nicht mehr konsequent in der Anwendung seines Prinzipes; denn worauf wollte er sonst seine Theorie stützen!

Die Sache hat aber noch einen anderen Haken. Wenn ein Kunstwerk etwas darstellt, so liegt es im Wesen dieser Kunstart, daß jeder Beschauer oder Hörer mit Sicherheit aus dem Werke selbst erkennt, was hier dargestellt ist. Wenn jemand auf einem Gemälde einen Wald sieht, so werden eben tausend andere Betrachter ebenso einen Wald darauf erkennen. Zugegeben sei, daß jeder eine etwas persönlich gefärbte Stimmung mitbringt. Aber keiner wird sagen: das ist ein Palast oder ein Hühnerhof. Jeder wird eben einen Wald sehen. Eine solche Einheit des Urteiles ist aber bei der „darstellenden" Musik ganz und gar ausgeschlossen. Gesetzt, das Programm einer derartigen Komposition sei nirgends bekannt gegeben worden, dann wird eben, metaphorisch gesprochen, tatsächlich der eine einen Palast heraushören, wo der andere einen Hühnerhof hört. Ernsthaft gesagt, eine unbenannte sog. „symphonische Dichtung" kann sehr

wohl von dem einen als „Liebessehnsucht", vom zweiten als „Sommernacht", vom dritten als „Frühlingserwachen" gedeutet werden, während sich der Komponist etwas ganz anderes, nämlich das „Dornröschen" dabei gedacht hat. Allerdings wird sich kein einziger einen „Sturm" dabei vorgestellt haben. Das wäre aber ein schwacher Beweis für die Gediegenheit eines Porträts, daß es kein einziger Beschauer für eine Landschaft hält. Wenn aber der Maler erst gar einen Zettel an den Rahmen heften muß mit dem Vermerk: „das stellt ein Schiff dar", dann steht es schlecht um seine Kunst.

Es ist nun leicht zu erraten, welch gewichtiges Zeugnis jeder Anhänger der Programm-Musik diesen Ausführungen gegenüber schon längst bereit haben wird: die Pastoral-Symphonie von Beethoven! Sollte jemand den Mut haben, den Wert dieses Meisterwerkes seines Programmes wegen im geringsten anzutasten! Gewiß nicht. Man wird aber andererseits doch auch ohne Einspruch zugeben müssen, daß dieser Wert nicht um ein Komma geringer wäre, wenn etwa die Titel jener Symphonie verloren gegangen wären. Beethoven war so ganz und gar „absoluter" Musiker, seinem Schaffen war so sehr die selbständige Form höchstes Gesetz, daß er auch in den seltenen Fällen, da er der Programm-Musik Konzessionen machte, diese seine „absolut"-musikalische Natur nicht einen Takt lang verleugnen konnte. Man sehe die Symphonie genau durch; man wird Zeile für Zeile finden, wie alles ebenso ausschließlich mit Rücksicht auf die formelle Konsequenz aufgebaut ist, wie in jedem andern Werke Beethovens. Es ist übrigens auch hier zu beobachten, wie gerade die Sätze mit der selbständigsten Form, der I. und II., am wenigsten ihren angeblichen Inhalt verraten, während andererseits eben jener Teil, der sich am deutlichsten ans Programm hält, die Gewittermusik, am willkürlichsten mit der Form umgeht. Es muß schließlich bemerkt werden, daß Beethoven selbst kein Freund musikalischer Schilderungen war; und dem Konzertprogramm zu dieser Symphonie war von ihm selbst hinzugefügt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"!

Daß eine „darstellende" Komposition hohe und höchste Schönheiten enthalten könne, soll keinesfalls bestritten werden. Das

eine aber steht fest: je mehr sich der Komponist in Einzelschildereien einläßt, desto weniger rein musikalische Schönheit wird er produzieren. Man mache nur die Gegenprobe, indem man beim Anhören nicht an das Programm denkt. Je allgemeiner und dehnbarer aber eine Inhaltsangabe ist, desto freier kann sich die Musik entfalten. Die Kunst der Töne hat, wie ein Baum, ihren eigenen Organismus. Man kann den Baum zwar nach Rokokoart so beschneiden, daß er die Gestalt einer Kugel, eines Obelisken oder eines Tieres zeigt. Die eigene Schönheit des Baumes wird aber damit keinesfalls erhöht.

Nach einem anderen, nicht unwichtig scheinenden Einwand muß hier schließlich Rede gestanden werden. Man wird nicht mit Unrecht sagen: Was sollte aus der ganzen Theatermusik werden, wenn sie auf die Illustrierung von Naturvorgängen oder von menschlichen Ereignissen verzichten müßte! Es scheint dieses Bedenken doch wieder stark für die innere Berechtigung der Programm-Musik zu sprechen. Auf den ersten Anblick möchte das wohl gelten. Allein die Bedingungen liegen hier wesentlich anders. Wenn der schildernde Komponist z. B. eine äußerst aufgeregte Musik gibt, in der Erwartung, hier würde jedermann ein Donnerwetter heraushören, so ist das nur eine Wahrscheinlichkeits-Rechnung. Es wird zwar mancher Konzertbesucher auf diese Vorstellung kommen, viele aber können ebensogut an eine Schlacht, ein Erdbeben, oder auch nur eine gewaltige Seelenerregung denken. Nun wird freilich auch der Theaterkomponist, wenn Sturm auf der Bühne ist, keine Gavotte, sondern ebenfalls eine höchst aufgeregte Musik dazu spielen lassen. Er wird aber, im Gegensatz zum Konzertkomponisten, seiner beabsichtigten Vorstellungserregung beim Publikum entschieden sicher sein. Dieses wird hier ganz bestimmt an ein Gewitter denken, aber wohlgemerkt, in erster Linie nicht der Musik wegen, sondern weil es das Gewitter auf der Bühne leibhaftig vor sich sieht. Die Absicht des Theater-Komponisten ist eben nur, die Stimmung, die von der Bühne ausgeht, mit Tönen zu unterstützen. Das kann er aber mit gutem Grund. Das Gewitter ist etwas Aufgeregtes, Durcheinandertobendes. Die Musik kann zwar das Gewitter nicht versinnlichen; sie kann sich aber sehr wohl möglichst aufgeregt und wütend geberden. Das genügt aber auch. Der Theater-

komponiſt iſt ſeines Erfolges ſicher, weil er von der Muſik nicht mehr verlangt, als ſie leiſten kann. Der Tonmaler aber rechnet ſo: Das Gewitter tobt; meine Muſik tobt auch. Folglich ſtellt dieſe das Gewitter dar. Mit gleichem Rechte könnte einer folgern: „Die Eiche hat grüne Blätter. Jener Baum hat auch grüne Blätter, folglich muß er eine Eiche ſein.“ Wer eine dramatiſche Kompoſition, beſonders eine moderne, ohne Darſtellung und Text genießt, befindet ſich allerdings im gleichen Fall wie die Hörer von Programm-Muſik ohne Kenntnis von deren poetiſchem Vorwurf. Die Analogie gilt aber nur unter eben dieſen Bedingungen, außerdem nicht. Der Konzertbeſucher muß das gedruckte Programm vor Augen haben, um den vom Tonmaler verſprochenen Kunſtgenuß wirklich zu haben; der Operngaſt aber ſchaut nicht deshalb auf die Bühne, um die Muſik zu verſtehen, ſondern der Vorgang dort oben iſt ihm die Hauptſache, der eigentliche Inhalt der Veranſtaltung. Die Muſik iſt nur ſtimmungsförderndes Mittel zu jenem Zweck. Der Zuhörer bei abſoluter Muſik oder in der Oper gleicht einem Reiſenden der die vorüberziehende Landſchaft unbefangen auf ſich einwirken läßt. Der Hörer bei einer Programmmuſik aber gleicht einem Paſſagier, der vor jedem Blick in's Grüne erſt die Naſe in den roten Bädecker ſteckt, um ja gewiß zu ſein, ob auch jeder Berg richtig auf der Karte verzeichnet iſt. Das Anhören ſolcher Tonſtücke iſt tatſächlich immer mit einem Verluſt verbunden. Entweder ich weiß nichts vom „Programm“, dann quäle ich mich ſtets mit der Frage: was mag das wohl bedeuten? Oder ich kenne es; dann ſtört mich wieder fortwährend die Bemühung, die poetiſche Idee mit der Muſik in Einklang zu bringen. Auf keinen Fall kommt es zu einem ungetrübten Genuß der rein muſikaliſchen Werte, wenn ſie auch wirklich vorhanden ſind.

Sieht man ſich ſchließlich um, welcher Art die als dauernd wertvoller Beſitz der Konzertliteratur anerkannten Werke ſind, ſo kann niemand beſtreiten, daß es unter allen Umſtänden ſolche Stücke ſind, die in Bezug auf Form im beſten Wortſinne nichts zu wünſchen laſſen. Hiemit iſt ſchon geſagt, daß die hierunter etwa befindlichen Programmſtücke eben nur dieſer vortrefflichen Eigenſchaft, keineswegs aber ihrer poetiſchen Unterlage ihre Schätzung verdanken. Es ſei hier nur an „Mazeppa“

von Liszt erinnert, ein Werk, das dank seiner prächtigen Form auch vor einem Publikum erfolgreich wäre, das nichts von dem schauerlichen Ritte wüßte.

Schluß-Bemerkungen.

Den Glauben, daß hinter der Musik mit all ihren melodischen und harmonischen Gebilden, seien sie auch noch so meisterhaft ersonnen, irgend etwas transcendentales, überirdisches oder himmlisches stecke, haben wir gründlich abgetan. Die Täuschungen, denen wir hier unterliegen, sind zwar im höchsten Maße angenehm und willkommen, aber immerhin nur Täuschungen. Haben wir doch das Götzenbild, das wir in der Musik anbeten, selbst gefertigt, freilich ohne die Natur des Materiales zu kennen; und alles göttliche, das wir hier zu ersehen glauben, ist nichts anderes, als was wir in uns selbst etwa schon göttliches besitzen. Es ist ja wahr, eine große Komposition kann uns bis zur Ekstase hinreißen. Das geschieht aber nicht so, als ob uns hier etwas neues, etwas übermenschliches mitgeteilt würde, sondern der Komponist hat es nur verstanden, von den in uns — und in ihm selbst — schon schlummernden Vorstellungen gerade die schönsten, und diese eben in der Weise zu einer Assoziationskette zu verbinden, daß sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigern. Eine ergreifende Melodie spricht uns in erster Hinsicht nur deshalb so an, weil wir in ihr dieselbe Sprachmodulation hören, die uns eben in der Sprache selbst die Vorstellung eines schönen Gefühlsausbruches vermitteln würde. Wer uns in einer textlosen Sprache, d. h. bloß mit bedeutungslosen Lauten etwas vorjammern oder vorjubeln würde, der könnte ja doch, auch wenn er bloß schauspielert, dieses so künstlerisch vollbringen, daß er uns zu Mitleid oder zur Mitfreude hinrisse. Hier sehen wir den ganz natürlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung sofort ein. Es fällt uns nicht bei, irgendwelche metaphysische Erklärungsmittel hereinzuziehen. Wir mögen weinen im Trauerspiel, wir wissen doch genau, daß wir nur einer selbstgewollten Täuschung folgen, daß das Spiel bloß erdichtet ist. Der Musikenthusiast aber, der in der Sym-

phonie bis zu Tränen gerührt wird, ist immer noch so naiv, zu glauben, daß hinter diesen Tönen wirklich transcendentale Werte stecken, daß die Musik eine Verbindung mit einer übersinnlichen Welt, wohl gar deren Sprache selbst darstelle. Musik ist allerdings eine Sprache; das ist richtig; aber es ist nur unsere eigene menschliche Sprache, wenigstens soweit die Musik Melodie ist. Wäre sie das nicht, so wäre gar nicht einzusehen, wie die Musik, speziell die Melodie eine solch unmittelbare Wirkung auf unser Gemüt haben könnte.

Wird es uns schon schwer, dem verhältnismäßig noch leicht zu durchschauenden Truge der Melodie zu entgehen, so führt uns die Harmonie erst recht in das Land der Wunder. Diese Wunderbarkeit heißt aber, ganz prosaisch gesagt, Unkenntnis der Wirkungsweise der Harmonie. Zwar sind dem Musiker die unmittelbaren Charaktere aller Akkorde und der Verbindungen bekannt genug. Allein in Worte kann er sie nicht kleiden. Und wenn er es auch versuchte, die betreffenden Vorstellungen entschwänden ihm wie der eigene Schatten, dem er nachlaufen will, oder wie Seifenblasen, die er greifen möchte. Aus dieser Ratlosigkeit entstehen denn so die bekannten Verlegenheitsphrasen, wie „Sprache der Seelen", tönende Weltidee, „die Welt noch einmal' und dergl. Es geht uns mit den Harmonievorstellungen ähnlich wie mit den Träumen. Wir wundern uns darüber, als über etwas fremdes. Bei genauer Beobachtung können wir aber bald finden, daß sie nie eine Vorstellung enthalten, die nicht schon in uns vorhanden wäre. Was uns etwa noch wunderbar vorkommen könnte, wäre etwa der Umstand, daß die harmonischen Verhältnisse unser Gemüt ausnahmslos als lust- oder unlusterregend berühren. Bedenkt man aber, daß alles Leid und aller Schmerz im realen Leben ebenfalls nichts anderes sind als Verhältnisse, in denen die Vorkommnisse um uns herum zu unserem Wollen und Wünschen stehen, und die wir entweder als förderlich oder hinderlich empfinden, so schwindet auch dieses Wunder.

Wenn wir uns beim Anhören einer schönen Symphonie da und dort einmal ganz dem Zauber einer Harmoniefolge mit ihrem seltsamen Vorstellungsspiel hingeben, so scheint es uns nicht weniger als selbstverständlich, daß der Komponist jene Akkorde eben in der Absicht hingesetzt habe, um gerade diese Vor-

ſtellungsreihe im Hörer auszulöſen. Es iſt das einer der Grundirrtümer bei unſerer Schätzung der Muſik. Vor allem iſt ja ſicher, daß der Komponiſt das Vorſtellungsſpiel jener Akkordverbindungen ſelbſt nur ganz dunkel empfindet. Aber auch geſetzt, er könnte ſie genau definieren, ſo würde er ſich auch dann nicht zum Komponieren hinſetzen mit dem Gedanken: „Ich will jetzt dieſe, dann jene, dann wieder jene andere Vorſtellung im Hörer erregen.“ Wie gezeigt ſtehen zunächſt die Akkordwechſel in jedem Stücke der Hauptſache nach in gleichen Abſtänden voneinander. Was ſoll aber erſtens den Tondichter beſtimmen, jene bereitgehaltenen Vorſtellungen uns gerade in gleichen Zeitabſtänden zu ſuggerieren! Er tut es wohl, aber nur unter dem eiſernen Banne des rhythmiſch-ſymmetriſchen Bedürfniſſes. Betrachtet man ferner die Auswahl der Akkorde. Zunächſt bei einem einfachen Tanze. Wir finden regelmäßig in erſter Reihe den Durdreiklang und deſſen Oberquintakkord, und zwar meiſt in zahlreichen Wiederholungen ohne weiteren harmoniſchen Zuwachs. Sollte hier vielleicht der Tonſetzer ein pſychologiſches Intereſſe haben, ſeinem Publikum etwa ſechsmal die Vorſtellung abſolute Befriedigung (Tonika) und vielleicht viermal die Vorſtellung eines Interimszuſtandes (Dominante) darzubieten. Das wäre lächerlich. In Wirklichkeit iſt die Sache weitaus einfacher. Wir haben die Entſtehung dieſer primitiven Harmoniſierung bei der Entwicklung des Tonartbegriffes ja ausführlich erkannt. Was der Komponiſt von dieſen beiden Akkorden weiß, das iſt lediglich das: „Der Durdreiklang iſt mir die brauchbarſte, weil konſonanteſte Unterlage meiner Melodie. Ein einziger Akkord wäre aber unerträglich. Ich muß noch einen andern haben. Der nächſtbrauchbare — ich weiß nicht warum — iſt der Oberquintakkord. Iſt mir auch das noch zu wenig Abwechslung, ſo ziehe ich noch den etwas intereſſanteren Unterquintdreiklang herein. Ich kann aber nicht mit ihm ſchließen, ich kann ihn auch nicht unmittelbar vor dem Schluſſe gebrauchen — ich weiß auch hier nicht warum — ebenſowenig die Oberquinte; alſo ſtelle ich den erſtgewählten Dreiklang an den Schluß“ uſw. Solcher Geſtalt ſind die Beweggründe des Komponiſten bei der Auswahl der Harmonie, wenn er ſie auch nicht ſo wörtlich wie hier durchdenkt. Von einer irgendwie pſychologiſchen Abſicht-

lichkeit bei der Wahl gerade dieſer drei Akkorde oder einer Notwendigkeit, gerade dieſe drei Vorſtellungen in ſo und ſo oftmaliger Wiederholung und eben in dieſer Reihenfolge zu bringen, iſt ganz und gar nichts zu finden. Die äſthetiſche Notwendigkeit der Abwechslung, der Einheitlichkeit, das rhythmiſch-ſymmetriſche Bedürfnis, ſie ſind die einzigen Regulatoren bei dieſer Tätigkeit. Iſt der genannte Vorrat von drei Akkorden verbraucht, d. h. auf gut deutſch, wird es uns langweilig, bloß Tonika, Ober- und Unterquint, allenfalls noch das nämliche in der Oberquinttonart zu hören, ſo greifen wir vorübergehend zu den nächſtbenachbarten Akkorden, etwa a c i s e g (in C-dur) mit d f a und dergleichen; natürlich nur der Abwechslung wegen, keineswegs aber, um die mit dieſem Harmoniewechſel unvermeidlich ſich bildenden Vorſtellungen herbeizuführen. Daß dieſe ſich einſtellen und zur äſthetiſchen Wirkung mit beitragen, iſt lediglich ein zufälliger Nebengewinn, der dabei mit abfällt. Dieſer willkommene Umſtand geht allerdings an dem Komponiſten im Laufe der Zeit nicht erinnerungslos vorüber. Er wird beſtrebt ſein, die Früchte, die ihm ſo erſt von ſelbſt in den Schoß fielen, jetzt mit Abſicht zu ſuchen, d. h. er wird nebenbei manche Akkorde nicht bloß des Kontraſtes, ſondern auch ihrer Vorſtellungswirkung wegen anwenden. Da er dieſe aber nicht mit Sicherheit beſtimmen kann, ſo bleibt ihm nichts übrig, als den Baum, an dem jene Früchte hängen, fleißig zu ſchütteln. Was dabei herunterkommt, kann er aber nicht voraus wiſſen.

Daß die Reihenfolge der Akkorde unter dieſen Umſtänden vom Komponiſten nicht mit ſpezieller Rückſicht auf ihre Vorſtellungserregung hingeſtellt werden, dürfte ſomit klar ſein. Man kann aber außerdem an ſo und ſo vielen Stellen deutlich genug ſehen, daß ſogar die einzelnen Akkorde ſelbſt nicht immer direkt beabſichtigt ſind. Geſetzt, ein Komponiſt habe Veranlaſſung, die Melodie in gleichlangen Schritten auf dem C-molldreiklang beginnend von es bis zum nächſten es hinaufzuführen, und zwar ſo, daß gerade 11 Tonſtufen mit je einem Akkord entſtehen, deren letzter der Es-durdreiklang ſei:

| es — | — — | — — | — — | — — | es
C-moll Es-dur

ſo wird er folgendes erwägen. Neun Zwiſchenſtufen ſtehen mir

zur Verfügung; gibt also neun Akkorde. Um diese neun Töne unterzubringen, muß ich sie ziemlich eng stellen. Das geht am besten so:

| es e | f g | as a | b c | des d | es

weil die Harmonisierung in diesem Falle eine Reihe einfacher Kadenzen gibt, nämlich:

| C-moll C | Fm C | Fm F | B F | Bm B | Es

welche zur Anfangstonart in sehr naher Verwandtschaft stehen und deren Stimmen sich sehr melodisch führen lassen. Daß hier nicht einmal die einzelnen Tonarten als solche beabsichtigt sind, ist klar. Das B-moll z. B. ist offenbar nur deshalb vorhanden, weil mit d (statt des) die Tonleiter zu früh auf es ankäme. Es wäre töricht, das Dasein dieses B-moll irgendwie auf psychologisch-ästhetische Rücksichten zurückführen zu wollen. Noch absurder wäre es, alle die komplizierten Vorstellungen, die ja hier bei dem blitzartigen Auftauchen für das Bewußtsein so gut wie verloren gehen, als etwas speziell beabsichtigtes hinzustellen. Die poetische Absicht steckt hier lediglich in der Gesamtwirkung der Stelle; ein freudig-kräftiges Aufwallen der allgemeinen Stimmung; mehr nicht. Diese Akkordfolge ist übrigens nicht fingiert. Sie kommt in Beethovens Sonate op. 13 vor.

Daß die Harmonien hie und da mit ganz besonderer Absicht auf ihre spezifische Vorstellungserregung, soweit diese eben erfahrungsmäßig bekannt sein kann, benutzt werden, ist indessen keineswegs ganz in Abrede zu stellen. So soll z. B. die seltsame Akkordfolge in Wagner's sogenanntem „Tarnhelm-Motiv" (Gis-moll — E-moll) offenbar die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen erzeugen, was ja auch tatsächlich unmittelbar geschieht, sofern nämlich der zweite Akkord wegen seiner sehr entfernten aber immerhin noch bemerkbaren Verwandtschaft zum ersten der Phantasie ein plötzliches Entrücktwerden in einen weit entlegenen Vorstellungskreis vorspiegelt. Nach unserer Theorie kann indessen die Vorstellungsverrückung ganz präzis definiert werden, wenn man zwischen gis h dis und e g h das Zwischenglied e gis h als Vermittlung nimmt.

Bei der äußerst hilflosen Vorstellungsweise der Musiker über die spezielle Wirkung der Akkorde kann natürlich eine treffsichere Verwendung derselben in diesem Sinne nur in sehr beschränkten Umfange stattfinden. Der Eindruck des Wunderbaren und Seltsamen kann ja freilich jederzeit leicht hergestellt werden, da er ja eben auf der Unkenntnis des inneren Zusammenhanges — in diesem Falle auf die Harmonie bezogen — besteht. Im übrigen sind nur ganz wenige Akkorde hinsichtlich ihres Vorstellungswertes einigermaßen sicher im Bewußtsein des Musikers. So wird er z. B. freudige Stimmung jederzeit nur in Dur, traurige nur in Moll herstellen. Ebenso konventionell ist die Herbeiführung einer befriedigenden Schlußstimmung mittelst Dominante und Tonika, oder die Illustrierung einer fragenden Situation mittelst Stehenbleibens auf der Dominante. Wo es dem Komponisten darum zu tun ist, Schrecken, Angst und Verzweiflung zu malen, da ist sicher auch der sogenannte verminderte Septimakkord reichlich zu treffen. In besonders krassen Fällen auch etwa der unvorbereitete übermäßige Dreiklang. Diese Verwendungsarten bedeuten so ziemlich das enge Repertoir allgemein anerkannter Vorstellungswerte unter den Harmonien. Im übrigen kann sich der Komponist, der seine Aufgabe im Stimmungsmalen sucht, nur auf sein mehr oder minder dunkles Empfinden verlassen.

Das ist übrigens kein Unglück. Der absoluten Musik kommt es auch ganz und gar nicht darauf an, diese oder jene Vorstellung zu erzeugen. Sie will einfach mit ihren Mitteln die Phantasie beschäftigen. Der „nur" musikalische Komponist geht bei seinem Schaffen ganz voraussetzungslos zu Werke. Er weiß, wenn er anfängt, noch nicht, wo er hinkommen wird. Jeder Schritt wird immer nur von den unmittelbar vorausgehenden bestimmt. Die innersten Schaffensmotive des Komponisten — ihm selbst freilich unbewußt — sind, ehrlich gesagt, einzig und allein der Trieb nach möglichster Mannigfaltigkeit bei möglichster Wahrung der Einheitlichkeit. Jeder Eintritt eines neuen Akkordes geschieht aus keinem andern Grunde, als der Abwechslung halber, nicht aber in der Absicht auf gewisse Vorstellungserregungen. Im großen ist das leichter erkennbar als im einzelnen. Der zweite Satz einer Symphonie z. B. steht in einer andern Tonart

als der erste. Warum? weil die erste Tonart bereits abgenützt und daher nicht mehr wirkungsmächtig genug ist. Wer eine Reihe Lieder vorträgt, kann nichts Unklügeres tun, als alle in der gleichen Tonart singen. Eine Tonart, die man fünf Minuten lang gehört hat, wird lästig. Aus demselben Grunde steht auch das sog. Seitenthema stets in einer anderen Tonart als das Hauptthema. Ebenso — um auf noch kleineres zu kommen — der zweite oder spätestens der dritte Teil eines Tanzes; und weiterhin tritt gegen Ende einer achttaktigen Periode als Erfrischung gegen das monotone Hin und Her von Tonika und Dominante die Unterdominante ein, wie anfangs der Abwechslung zuliebe der Tonika die Oberdominante zugesellt wurde. Nie und nirgend sind hier Rücksichten auf spezielle Vorstellungsqualitäten zu spüren. Immer und überall ist es das unabweisbare Bedürfnis nach Abwechslung, die uns neue Harmonien, überhaupt neue Tongebilde vorführt. Daß diesem ins Unendliche strebenden Triebe nach Abwechslung der andere, das Einheitsbedürfnis entgegen arbeitet, braucht hier nicht weiter wiederholt zu werden.

Mit der Absichtlichkeit oder Zufälligkeit der Melodie steht es nicht anders als bei der Harmonie. Zwar liegt uns ein „Verständnis" der Melodie weitaus näher, da wir in ihr, soweit sie nicht Figurenmelodik ist, ja ein Abbild der allgemein menschlichen Hälfte der Sprache haben. Der Komponist absoluter Musik aber, der eine Melodie erfindet, geht dabei ebensowenig mit der Absicht ans Werk: Ich will jetzt diese oder jene bestimmte Vorstellung beim Hörer erzeugen. Im ganzen mag er ja wohl eine gewisse Stimmung, sei es eine heitere oder eine wehmütige, dabei im Sinne haben. Welche Mittel aber hiezu dienlich sind, darüber kann er sich im einzelnen fast gar keine Rechenschaft geben. Wie die Töne sich ihm aneinanderreihen, das hängt hauptsächlich davon ab, welcher Erinnerungsvorrat sich ihm gerade unter der Bedingung der eben wirksamen Assoziationen in den Bewußtseinsfokus drängt. Die Anordnung dieses Materials geschieht ebenso instinktiv, wie bei der Harmonisierung nach der alten Gewohnheit des rhythmisch-symmetrischen Bedürfnisses.

Wenn nun aber der Komponist selbst schon über den sog. „Inhalt" seines Werkes nur höchst nebelhafte oder gar keine Vorstellungen hat oder überhaupt haben will, wie soll dann erst der Zuhörer dieselben herausfinden können. Daß der Tonsetzer nach gewissen Gesetzmäßigkeiten arbeitet, ist allerdings richtig. Diese zu finden war ja die Aufgabe dieses ganzen Werkes. Hiemit ist aber durchaus nicht zugleich ausgesprochen, daß er sich dieser Gesetzmäßigkeiten auch bewußt sei. Die Uhr geht ja offenbar nach Gesetzen, nämlich nach mechanischen, das Pferd läuft nach physiologischen, der Alltagsmensch denkt nach sog. logischen Gesetzen. Aber weder Uhr, noch Pferd, noch Mensch braucht diese Gesetze zu wissen, um gehen oder sprechen zu können. Daß ein anderer Mensch diesen einen versteht, beruht eben darauf, daß beide, obwohl unbewußt, nach denselben „Gesetzen" — vielleicht sind es auch nur Gewohnheiten — denken und sprechen. In gleicher Weise laufen denn auch solch geheime Fäden zwischen Hörer und Komponisten. Dieser produziert ein Musikstück. Er kann die Gesichte, die ihn dabei innerlich umgaukeln, kaum für sich selbst festhalten, geschweige denn einem andern mit Worten mitteilen. Dem Hörer geht es ebenso. Auch er hascht und hascht beim Genießen jenes Tonstückes nach den Phantasiebildern, die an seinem inneren Schauen vorüberziehen, die aber ganz andere sein können als jene des Komponisten. Daß nun aber trotz dieser Verschiedenheit der Gesichtsvorstellungen in diesem und jenem Hirn der Hörer den Komponisten, wie man gewöhnlich sagt, „versteht", oder besser ausgedrückt, nachempfindet, das liegt eben in der Identität der Gesetze der Tonwahrnehmungen herüben und drüben. Daß sich z. B. beim selbständigen Durdreiklang die Vorstellungskategorie des absoluten seelischen Gleichgewichtes bildet ist eben ein Gesetz, das als solches allgemeingiltig ist, auf dessen Wirksamkeit der Komponist beim Hörer unbedingt rechnen kann. Ebenso z. B. bei der Verbindung C—As, wenn auch weder Komponist noch Hörer diese spezielle Vorstellungsbewegung im entferntesten in Worte fassen können. Die Existenz solcher allgemein bindender sozusagen musikalischer Denkgesetze wird vielfach noch gerne bestritten, indem man sagt: Während ich mir bei einem gewissen Stücke einen Garten vorstellen muß, denkt ein anderer vielleicht an den blauen Himmel.

Derartige Oberflächlichkeiten sind aber nur möglich, wenn man eine gewisse hier unbedingt notwendige Unterscheidung unterläßt. Sieht man nämlich genau zu, so bemerkt man, daß solche individuelle Privatphantasien ausnahmslos Reproduktionen von Gesichtswahrnehmungen sind, während doch unsere auf Gesetzmäßigkeit anspruchmachenden Vorstellungskategorien ganz abstrakte Vorgänge sind. Daß sich derlei Gesichtsvorstellungen beim Musikproduzieren und Hören stets einstellen, ist keineswegs eine Spezialität des Tonwahrnehmens, sondern etwas allem Denken eigentümliches. Das ist durchaus nicht verwunderlich, wenn man erwägt, daß all unsere Gedanken am Sichtbaren hängen und von ihm abgezogen sind, wie ja das Wort „abstrakt" selbst schon sagt. Solange ich meinem Zuhörer über sichtbare Dinge rede, habe ich sein Vorstellen sozusagen in der Hand. Nenne ich das Wort „Hund", so bin ich sicher, daß er sich irgend einen Hund vorstellen wird. Sage ich ihm aber das Abstraktum „Ueberlegenheit", so wird er sicher ebenfalls irgend eine Gesichtsvorstellung bilden, ich kann aber nicht im entferntesten erraten, welche. In diesem Sinne also darf jetzt unbedenklich behauptet werden: beim Anhören eines Tonstückes, z. B. der C-moll-Symphonie Beethovens, bilden sich in jedem Hörer genau dieselben Vorstellungen, wenn man aus dem Wort „Vorstellung" — freilich seiner Herkunft widersprechend — alles in Gesichtsempfindungen wurzelnde ausschließt. Wenn sich dabei trotzdem jeder einzelne neben diesen identischen Gedankenprodukten noch an seinen privaten der Gesichtswahrnehmung angehörigen Vorstellungen vergnügt, so ist das leicht erklärbar und — verzeihlich. Solch äußerst sublimen Vorgängen wie den harmonischen Vorstellungskategorien gegenüber ist der Hörer vollständig hilflos. Erfahrungsgemäß ist jeder Enthusiast, voraus der musikalische, für alle besonnene Kritik unbrauchbar. Was Wunder, wenn er in diesem Zustande der Erregung der stets geschäftigen Phantasie zum Opfer fällt und dem hohen Wellenschlag seiner Gefühle die sonderbarsten Vorstellungen als Ursache unterlegt! Es ist allzeit dieselbe Erscheinung. Der Mensch duldet keine Lücke in seinem kausalen Denken. Lieber stopft er das Loch mit den unsinnigsten Erklärungen, als daß er es einstweilen offen ließe, bis die richtige Erkenntnis es ausfüllt. Der Naturmensch er-

setzt die ihm unbekannten Vorgänge der Elektrizität durch einen Gott, der den Donnerkeil schwingt, und der Musikschwärmer ersetzt die ihm unbekannten Vorgänge der Tonwahrnehmung mit Schicksalsschlägen, Heldenmut, Liebessehnsucht u. dergl.

Wie sehr wir die Sklaven der Phantasie sind, ersehen wir schon daraus, wie so gerne wir uns alles Hörbare, sei es auch nur das Kreischen einer Türangel, als Aeußerungen von fühlenden Wesen vorstellen. Das Rauschen der Bäume, das Murmeln eines Brunnens, das Rollen des Donners, natürlich jeden tierisch klingenden Laut, ja jedes zufällige Pfeifen, Quietschen, Knarren und Schreien lebloser Gegenstände benennen wir in poetischer Anwandlung als Kundgebung eines bewußten Lebens. Wie sollte da nicht der Enthusiast erst der Musik, speziell der Melodie, der höchsten Blüte stimmlicher Aeußerungen, Ausdeutungen der ausschweifendsten Art verleihen? Solche Selbsttäuschungen sind menschlich. Sie sind aber leicht zu begreifen, wenn man erwägt, wie schwierig oder besser gesagt wie unmöglich ein wirklich abstraktes Denken ist. Man mag sich dagegen sperren, soviel man will, all dieses Denken, auch das sogenannte allerabstrakteste ist nichts anderes, als ein Aneinanderreihen von Vorstellungen, d. h. von innerlich reproduzierten Sinnesempfindungen. Diese sind aber stets, sofern sie nicht ohnehin schon Gesichtsempfindungen sind, von solchen begleitet oder eigentlich in solche umgewandelt. Als Beleg: einen abstrakt vorgetragenen Lehrsatz verstehen wir erst, sobald wir ihn auf einen einzelnen vorstellbaren Fall anwenden. Das weiß jeder aufmerksame Lehrer. Nun ist aber das, was uns die Musik, speziell die Harmonie nach Abzug des rein sinnlichen darbietet, vom Abstrakten das Abstrakteste. Ihre spezielle Wirkungsweise im Vorstellungslaboratorium ist nur bei allersubtilster Besinnung auffindbar; d. h. also, den Musikern soviel als unbekannt. Was Wunder mithin, wenn sich die bei den unfaßbaren Harmonieformen ungesättigt bleibende Einbildungstätigkeit begierig mit sinnlichen Vorstellungsbildern gleichsam vollsaugt, wie die plötzlich geöffnete Luftpumpe mit Luft!

Daß die nüchternen Ergebnisse der vorliegenden Untersuchungen die beliebten Phantastereien der Musikschwärmer und -Aesthetiker sobald verdrängen werden, ist nun allerdings nicht

anzunehmen. Raſche Publizität iſt aber auch nie das Merkzeichen richtiger Erkenntnis geweſen. Während der buntſchillernde Irrtum ſtets und überall bereitwilligſt aufgenommen wurde, mußte die ſchmuckloſe Wahrheit allzeit noch lange vor der Türe ſtehen. Das kann uns aber weiter nicht beirren. Es liegt ja zu tiefſt im menſchlichen Gemüte begründet. Wer einem Volk ſeine Wald- und Flußgötter, ſeine Nymphen, Elfen und Kobolde nimmt und ihm dafür einfache phantaſieloſe Naturgeſetze gibt, darf nicht hoffen, ſich damit beliebt zu machen. Man wird ihn unausbleiblich wegen Heiligtumsſchändung verfolgen. Als ein ſolcher Tempelſchänder muß natürlich allen rechtgläubigen Jüngern der Tonkunſt ganz beſonders der gelten, der zu beweiſen ſich unterfängt, daß ihr geliebtes Idol nicht vom Himmel heruntergekommen, ſondern nur ein Produkt ihrer eigenen Einbildungskraft, daß es Fleiſch von ihrem Fleiſche iſt. Allein was kann der einſame Sucher dafür, wenn er nur einfache Geſetze findet, wo die Menge Götter zu ſehen glaubt! Was ſchadet es ſchließlich der Muſik, wenn ihr der Nimbus des Ueberſinnlichen genommen wird! Habe ich an einem Schauſpiel etwa weniger Genuß und Erhebung, weil ich weiß, daß die Gärten und Paläſte der Bühne nur aus Holz und Leinwand, daß die Helden und Könige da oben nur gewöhnliche bürgerliche Perſonen ſind? Gewiß nicht. Ich glaube faſt, daß jener „Fortſchritt" in der Tonkompoſition, den die ungeſtümen Parteigänger der ſogenannten „Ausdrucksmuſik" ſo gewaltſam herbeizwingen möchten, gerade erſt dann eintreten wird, wenn man ſich der wahren Natur unſerer Kunſt wieder bewußt wird, wenn man ſich wieder beſinnt, was die Muſik eigentlich kann und was ſie nicht kann; wenn man ihr nicht Aufgaben zumutet, die ihrem innerſten Organismus zuwider ſind. Jede Kunſt, die neidiſch auf die Erfolge anderer ſich auf fremdes Gebiet begibt, vergeudet ihre Kraft und degeneriert. Jener Kunſtbanauſe, der die Muſik als ein „angenehmes Geräuſch" definierte, hat im Grunde eine lapidare Wahrheit ausgeſprochen. Ein Geräuſch iſt die Muſik zweifellos; und angenehm will ſie ja unter allen Umſtänden ſein. Soviel Gedankenarbeit man aber auch an das Weſen der Muſik wandte, das Ziel konnte immer nur ſein, die Urſachen jenes „Angenehmſeins" zu finden.

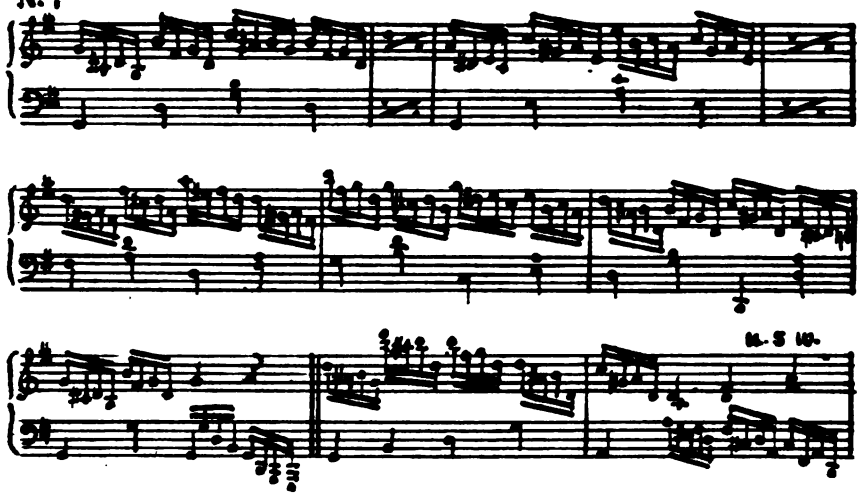
Vom ſelben Verfaſſer:

Das natürliche Harmonie-System.

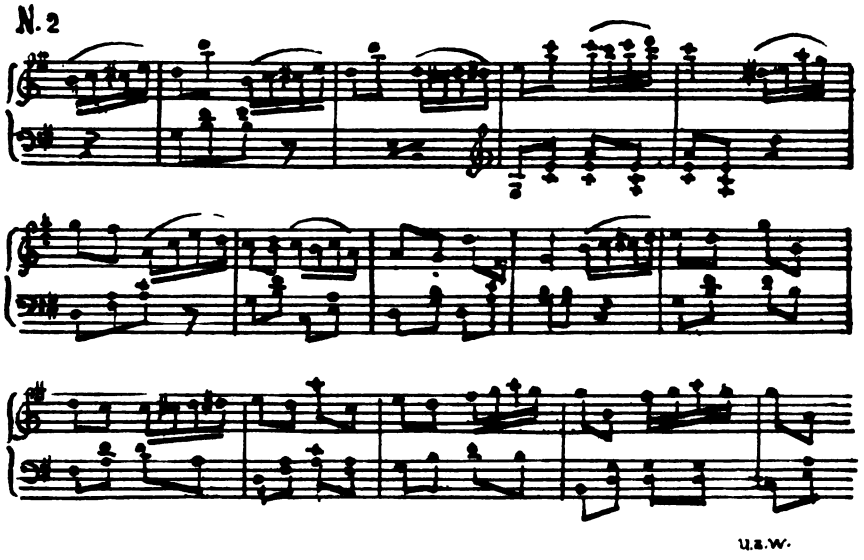
Prinzipien einer
modernen Muſiktheorie.

Commissions-Verlag von H. Zieger in Leipzig.

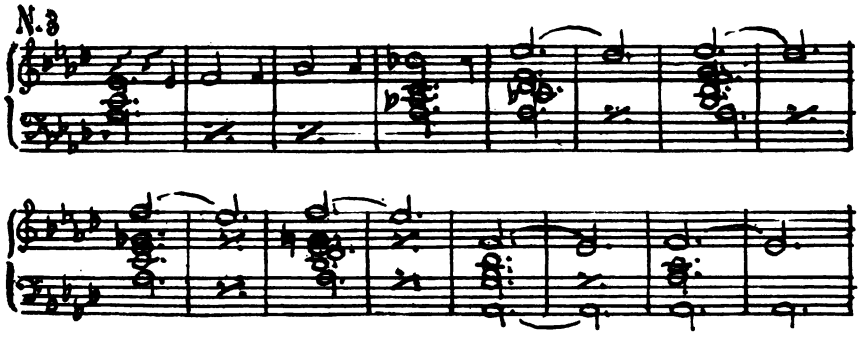
N. 1

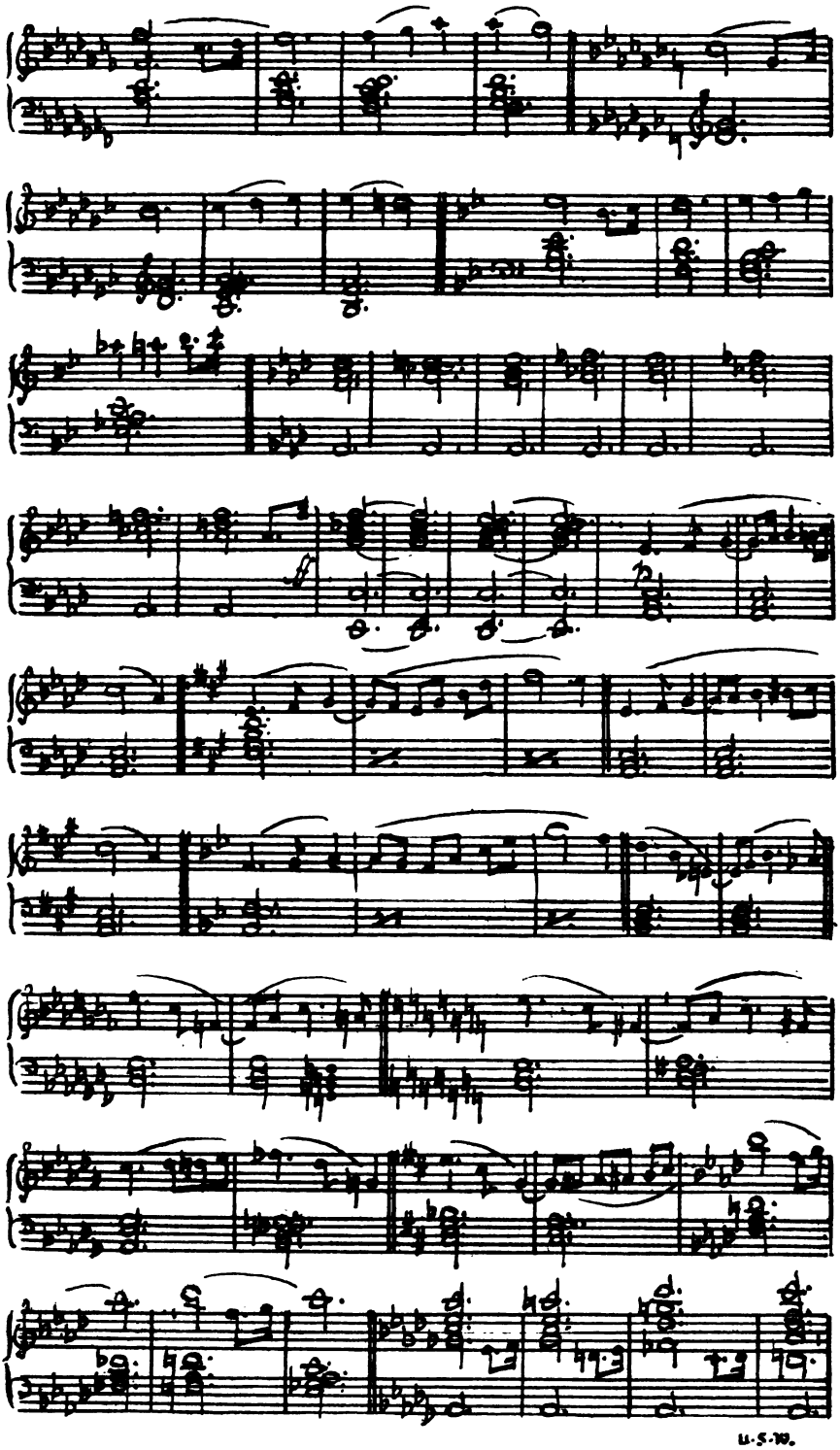


N. 2



N. 3




u.s.w.

Mus 283.98
Das Ratsel der Musik; eine Theorie
Loeb Music Library
BCP3322
3 2044 041 047 135